目　　录

关于形象思维问题的一封信

钱 学 森

本刊一九八〇年第三期，发表了刘欣大同志的《科学家与形象思维》和沈大德、吴廷嘉两同志的《形象思维与抽象思维——辩证逻辑的一对范畴》两篇文章后，围绕形象思维问题，争论甚多，反映强烈。沈、吴两同志六月下旬写信并将文章寄给钱学森同志，希望听到他的意见。钱学森同志在七月一日写了回信，提出了在研究思维规律科学中一些值得重视的问题，给人们以启发。沈、吴二同志应我们之约将信抄寄给编辑部，现征得钱学森同志的同意并经他略作修改补充刊登于此。

吴廷嘉同志并沈大德同志：

我很高兴地读了你们的来信和文章。我也很高兴能结识你们这两位青年知识分子。谨提出以下几点看法，供你们参考：

（一）我同意一般说来，提出形象思维和抽象思维是指思维形式而并非思维内容，或说我们是要研究其思维规律而不是其具体过程和结果。抽象思维不等于哪一篇科学论文。

（二）我也同意形象思维和抽象思维都是社会实践的结果。其实一切人脑活动是在生物因素的一定限制下，通过社会

实践的作用而形成的。生物因素大概通过DNA遗传密码。人的审美和美感也是如此，所以我倾向于赞成李泽厚同志的美学观点。

（三）我想人的思维不限于两种：形象思维和抽象思维。应该看看还有什么其他形式。不要关门！

（四）我认为创造性思维中的“灵感”是一种不同于形象思维和抽象思维的思维形式。文艺工作者有灵感，科学技术工作者也有灵感，它是创造过程所必需的。凡是有创造经验的同志都知道光靠形象思维和抽象思维不能创造，不能突破；要创造要突破得有灵感，而灵感出现于大脑高度激发状态，高潮为时很短暂，瞬息即过；而形象思维和抽象思维则可以持续一个相当长的时期，人说“废寝忘食”嘛。

（五）灵感是综合性的。人脑的综合功能是非常重要的，如：（1）视觉图象的形成；（2）自幼全盲的人也能作画，画出静止或飞转的轮子，这也是盲人通过触觉和听觉等的感受在大脑中综合成的图象（《New Scientist》，一九八〇年二月七日，第三八六页），“盲人摸象”的故事要修正了；（3）人体特异功能。

（六）研究思维科学不能用“自然哲学”的方法，得用自然科学的方法；即不能光用思辨的方法，要用实验、分析和系统的方法。所以说要脑神经解剖学家、脑神经生理学家、心理学家、计算机专家、人工智能专家、语言学家、逻辑学家、哲学家……等的集体努力。

外国近来这方面发展很快。如一九七二年英国的神经生理学家和电子计算机专家A.Hendrickson夫妇就提出一个解释大脑活动的理论，（见《New Scientist》一九八〇年一月三十

一日，第三〇八页的大致介绍），那是比较深刻的理论，联系到信息编码、神经细胞、胞突接合体、前胞突膜和后胞突膜，膜间信息传递机理……等。当然也不完备，还有不能解释的地方，但已深到分子运动的水平了。

所以我们要能读外文。

此　致

敬礼！

钱　学　森

一九八〇年七月一日

（原载《中国社会科学》1980年6期）

灵感概念的历史演变及其他

朱 狄

一、"神赐的真理"

作为一个开始，我们需要对"灵感"一词的最原始的意义作一番考察。古希腊今称之为灵感的"Θεόπυεστια"一词，它的原意是指神的灵气。它由二个词复合而成：Θεός就是神，Πυεσότια是气息的意思，加在一起，可以理解为灵气。据说这个词在公元十二世纪以前，一直没有象后来所做的那样，从艺术灵感的意义上去使用过这个词，而只是把它用之于一种神性的着魔（enthousiasmos）。而处在那样一种情况下的人就叫做神的着魔者（entheos）。灵感英语作inspiration，意思基本和上述相同，spirit也是指一种灵气，inspiration也就是一种灵气的吸入。希腊词Πυευστια还有微风轻吹的意思，据说澳大利亚某些土著妇女声称她们能象听见一阵微风那样听见神的降落，这种说法也被用来比拟灵感一词曾经有过的那种原始意义。它是指艺术家或诗人在创造他的作品时，似乎通过某种高于他本人的媒介（一个神或一个缪斯女神的媒介），吸入了神的灵气，从而使他的作品具有一种超凡的魅力。换言之，艺术家或诗人之所以能进行创作，就因为有神把诗或音乐吹送进了他的灵魂。因此，诗人和艺术家只是神意的传达者。这样的一种想法在柏拉图的《伊安篇》中得到了充分的表达：诗歌本

质上是神的而不是人的，不是人的作品而是神的诏语。灵感的这种原始意义曾被许多西方当代的美学家所述及。

阿诺·理德说："也许，在所有艺术理论中最普遍、最为极大多数人所接受的理论，就是艺术必需要有"灵感"。……'灵感'一词的古代意义是众所周知的，它是指艺术家借助于某种高于他自身的一种存在物，例如上帝（或神性）、一个缪斯女神或一个天使的媒介创造了他的作品。灵感的意思就是'吸气'，也就是通过缪斯女神或其它神灵把音乐或诗或其它类似的东西吹进了艺术家的灵魂中去，让他誊写下来。虽然这种看法现在不再具有它曾经有过的力量，但是每当某人讲出来的东西好象显得不是从他自己本身那里来的，而是从一个他自身以外的某种力量或作用那里来的时候，我们就常常会说这个人是被灵感了。"①

前年，奥斯本在他的《论灵感》一文中也说："在（灵感）这个术语的一般用法上，我们常常说当一个人（在他自己或者别人看来）仿佛从他自身以外的一个源泉中受到了帮助和指导，尤其是明显提高了效能或增进了成就之时，那我们势必会说这个人是获得灵感了。对于那样的灵感源泉可以被认为是系自然所赐或系超自然的力量所赐。……当这种源泉表面上是超自然的时候，宗教人士就会说这是由于上帝的恩赐，并且相信是上帝给予了他们以他们意识到的那种帮助、指导和力量。"②在希腊时代，这种我们今天称之为灵感的东西，被认为是一种诗人可以向诗神祈求的东西，那种灵气简直如同一块银币一样可以直接被传递。最近新印的《希腊神话》中，还有一幅荷马向缪斯祈求灵感的插图，似乎也印证了当时希腊人确有这类想法。不过在奥斯本的文章中对这一点也曾提到过另一种看

法，认为当时荷马、赫西阿德、平达等古希腊诗人向诗神缪斯所作的祈求并不是对于神性指导的一种信赖（象后来人们所设想的那样），而是诗人为了某种专业上的神秘信条和获得技巧的诀窍而对缪斯所作的一种尊敬的颂辞。这两种说法是有些区别的，但从柏拉图的《伊安篇》来看，诗人的确被认为因受到灵感而成为神的代言人。

> "伊安：对，苏格拉底，我确实觉得你是对的。你的话感动我灵魂，而且我也已经被说服了：有本事的诗人总是通过一种神赐的灵感把神的一些话解释给我们听。"

在《斐德若篇》中也有类似的话：苏格拉底说："我确信这不是我自己的一种创作能力，因为我很明白我根本对它一无所知。因此我只能推论：我是象一把水壶那样，被从别的地方弄来的水，通过我的耳朵把我给灌满了。虽然因为我糊涂，竟忘了这是谁干的。"但是诗人是神的代言人的这种思想并不为柏拉图所独创，早在公元前八世纪时的希腊诗人赫西阿德（Hesiod）就曾经说过："蒙缪斯女神和阿波罗神的恩宠，诗人才来到人世间并朗诵抒情诗。"（英译作"By grace of the Muses and archer Apollo are men minstrels upon the earth and players of the lyre."）

柏拉图认为闲暇乃是智慧的条件，因而贬低艺术技巧的意义而强调灵感。所以他的灵感说与他轻视劳动可能有一定的关系。但是灵感说、以及它所包含的迷狂说，却并不始于柏拉图。因为德谟克利特也主张过灵感说，他说过"没有心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人。"德谟克利特

是柏拉图的死对头，怎么也提倡灵感说并且也和柏拉图一样去突出它的疯狂的特征呢？是否现存的资料是后人伪托的呢？其实不然，贺拉修斯在《诗艺》中说："德谟克利特相信天才比可怜的艺术要强得多，并且把头脑清醒的诗人排除在赫立冈（Helican 诗神阿波罗与缪斯居住处，意即诗歌的领域）之外，因此就有好大一部分诗人竟然连指甲也不愿意剪了，胡须也不愿剃了。"③贺拉修斯所处时代不过比德谟克利特晚三百年，他引证的德谟克利特的话应当是比较可靠的。苏格拉底也说过："我知道了诗人写诗并不是凭智慧，而是凭一种天才和灵感；他们就象那种占卦或卜课的人似的，说了许多很好的东西，但并不懂得究竟是什么意思。"④可见当时的灵感说是一种很普遍的流行观点。就灵感说本身的起源而言，我们看不出它和奴隶社会轻视劳动的那根"有毒的刺"有什么关系。能够说明这一点的另一个证据是荷马的两部著名史诗《伊利亚特》和《奥德赛》，它们都是以对缪斯女神的祈求来开始的。但荷马并不把劳动描述为一种可鄙的事情（象在后来奴隶制高度发展起来后那样）。例如在《奥德赛》中，它的主角俄底修斯曾想在淮阿刻斯王阿尔客瑙斯面前炫耀自己的体力和本领，便向淮阿刻斯人提议跟他比一比耕田、刈草、割禾的技术。所以，灵感说的主要来源就是希腊神话。虽然灵感说的内涵今天已经和希腊时代很不相同，但是隐含在这种神话式的灵感概念中对文艺创作的解释仍然具有一种心理学上的意义：即认为艺术家经常感受到并且他的最好的艺术作品好象真的是由一种自己所不能控制的外部力量来控制的，它不能由艺术家从内部来加以有意识的期待，并规定时间来使它产生。这方面我们只须提出费尔巴哈对灵感的看法就够了："就我的天性说来，我是不喜欢写作

和讲论的。质言之，只有在问题激起我的热情、引发我的灵感的时候，我才能够讲论和写作。但是热情和灵感是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。”⑤我们已经在前面引述过德谟克利特的话，所以不妨这么说：灵感并不是一个唯心主义才喜欢用的概念，唯物主义者也照样用它。柏拉图灵感说以及它的迷狂说都是德谟克利特所主张过的，而且他也和德谟克利特一样，把灵感的理论仅仅局限于诗（即文学）的范围，在《伊安篇》中，他认为其它艺术（绘画、雕塑和音乐）都象医学一样，主要要靠技艺而不靠灵感（见《伊安篇》）。柏拉图认为假如一个人妄想单凭技艺就可以成为一个艺人，那么他和他的作品就将永远站在诗的门外，无论谁去敲诗的大门都是无济于事的。由于《伊安篇》的地位相当重要，近代有些西方文学史家指出它是一篇十分难得的讨人喜欢的哲学对话，也是西方文学中第一篇文学批评⑥。因此我们在这里着重谈一下其中柏拉图的一些重要看法。

柏拉图笔下的苏格拉底提供了这样一种至关重要的假设：诗的美在于它有一种神赐的灵感，在《伊安篇》中苏格拉底和伊安都同意有灵感这种东西，他们所争论的并不是有没有灵感，而是这种灵感的源泉。最后苏格拉底把伊安说服了：诗人创作诗歌是凭藉神赐的灵感而不是凭藉技艺。苏格拉底认为艺术不是一种由学习得来的技艺（这点似乎也暗示了艺术因此可以是非理性的和迷狂的），诗人不能把他的艺术建立在技术的知识上。在所有的技艺方面（驾车、算术、渔牧、医学、占卜等等）诗人都不如那些有技艺的人，因此诗人高于马夫和渔人的地方并不在于他们对驾车和捕鱼有更多的知识，而在于他们

拥有一种神赐的灵感，因而足以向这类技艺的知识挑战。诗人不是马夫，却能描绘驾车的技艺，不是渔人，又能描绘捕鱼的技艺，这种把艺术家比作一个摹仿者的观点在苏格拉底把伊安比作一个善于变形的“普洛透斯”时达到了顶点。苏格拉底认为如果伊安的朗诵是一种技艺，并且因此就必须去通过学习来获得一种知识的话，那么他也就必须对他所朗诵的题材都要有一定的知识。苏格拉底并不认为诗人不能去通过学习了解这些题材，而是说诗人并不必需去通过学习了解这些题材。因为他有一种灵感。（从现代人的观点看来，艺术家不是强盗，而可以逼真地描绘强盗，因为他有一种设身处地进行思考和想象的体验能力，这并不就是我们通常所说的灵感的原因。尽管如此，柏拉图这个思想也是极端重要的）缪斯之神就是苏格拉底认为的灵感的原因。在他把灵感比作磁石，把诗人和观众比作受磁石吸引的铁环中，观众不是被诗人所感动，而是通过缪斯女神对诗人的占有，这个被神所占有了的诗人有了灵感，观众才为间接所受到的灵感力量而感动。诗人和巫师一样，是在缪斯和观众之间连结这种神赐的灵感的纽带。这样，诗的感染力就被解释为隐藏在一种神学色彩非常浓厚的神赐的真理之中。这种神赐的真理在《伊安篇》中就是所谓的“神的韶语”。（英译本译作“The utterances of gods”）诗人只有当他受到神赐的灵感而陷于神智不清之时才能构思美的抒情诗，而一旦他使自己诗歌的韵律达到和协之时，他也就变成了酒神的代言人并且为神所占有（见《伊安篇》）。诗的美，也要依赖于这种神赐的真理而不在于技艺。这样，苏格拉底就等于假设了一种双重性质的摹仿：诗既是一种自然的摹仿（诗人可以描绘的车夫的驾车技艺），但又是一种神意的摹仿，即：这种摹仿是

一种神意的翻译。就摹仿者（诗人）比之于被摹仿者（车夫的技艺）来说，摹仿者果然不免要处于次要的地位，但如今他是一个能把神意转化为一种诗的媒介的人，诗人的地位就显得要比匠艺人高贵多了。在《斐德若》篇中柏拉图专门在这种神赐的真理的意义上探讨了真理问题。在柏拉图把人分成九等的标准中，是根据各种等级的人对于这种神赐的真理所见的多少来加以分类的：第一等，即能够见到真理最多的那些灵魂将投生为哲学家、艺术家、一些喜欢音乐或热爱自然的人。（"and the soul which has seen most of truth shall come to birth as a philosopher, or artist, or some musical and loving nature."）而第六等，将分配给那些有诗人性格的人或那些摹仿的艺术家（"to the sixth the character of a poet or some other imitative artist will be assigned"）（《斐德若篇》）⑦。柏拉图似乎有意要把艺术家和摹仿的艺术家区别开来，中间竟差了五个等级。足见他对匠艺意义上的那种艺术家极端的轻视（在其它地方柏拉图甚至认为好人都不应该去摹仿坏人，但由于在戏剧中根本做不到这一点，所以他就主张把戏剧家从他的城邦中驱逐出去）。在柏拉图看来，美必须能传达这种真理。他认为天外的境界存在着一种至高无上、永恒不变、无始无终、不增不减的真理，只有灵魂摆脱了"肉体的愚蠢"之后方能观照到它。美是对这种"原始秩序"（primal order"）的一种敏感反应。美虽然是一种直接的知觉，但它能激起我们的思想上升到对真理的一种模糊的知。缪斯的作用就是供给人以一种认知美的力量。如果把美了解为一种认识真理的方式，那么美的艺术也就是通过它所具有的和谐的韵律这样的一种方式所照亮了的主题，把人们带到一种美和真相统一的

微妙关系中去，这就是柏拉图对那种“没有任何明确意义的意义”的美的感觉（“the sense of ‘meaningfulness Without any definite meaning.’”）的一种解释。而这种东西正是艺术所要传达的。在《伊安篇》中缪斯把这种注满了和协韵律的神赐的灵感给了艺术家，通过他又传达给了所有的人，通过艺术的美，所有的人全都得到了一种神赐的灵气，被一种意味深长的神秘感觉提高了。

另一方面，虽然柏拉图认为神赐的灵感除非通过诗人的传达，否则就无法到达人类的世界。但一个诗人，作为一个神的代言人，他也并不就是机械地去重复神性的启示。神并不是一切事物的因，而只是美好事物的因，诗人却可能会说错话，因此，诗人自己要对缪斯所给予他的灵感负责。缪斯并不能完全支配他的舌头，而且诗人在被灵感所占有的情况下，也并不完全丧失了他的人的特征。在人与神的交往中，神性的启示经过诗人的传达是很容易被伴随着诗人自己对神启的误解的（参见《法律篇》669页），因此，如果艺术作品表示出了人性的弱点，那么将由艺术家自己负责。在《伊安篇》中，柏拉图认为神有时还可能选择最弱的诗人来作最好的诗，因此，灵感是可以超越于人的无能的。

柏拉图对灵感的这种看法对我们来说难免会觉得费解的，他怎么会把灵感理解为一种可以在人体上随随便便进进出出的东西呢？不仅如此，他有时还把美也比作是种放射体似的东西：“当他的眼睛接受到美的放射体时，他的羽翼受到滋润，浑身感到温暖。”“as he receives the effluence of beauty through the eyes, the wing moistens and he warms.”（《斐德若篇》）⑧这样的一些想法只要我们把它放进当时的

历史背景中去考察，也是不难给予解释的。远在柏拉图以前的希腊哲学家阿那克萨戈拉（公元前500？—428？）就认为智慧（γοῦs）是一种精微的流体。“阿那克西美尼，阿那克西曼德，阿那克萨戈拉和阿尔刻劳认为，灵魂是有着空气的性质的。”⑨直到盖伦（公元130？—200）时，他还认为人体的各部分都贯注着一种“元气”，即所谓的“Πγrμα ψυχικσγ”。这种看法曾影响西方医学界达一千五百年之久。直到十六世纪中叶的一五四三年，荷兰比利时人安德烈·维萨留斯（1514—1564）发表《人体结构论》以前，西方一种正统的看法一直把人的身体看作是一个灵魂的宿处而非一个有机生物组织。直到十七世纪时，以太观念还和神秘学派用来解释存在本性的盖伦的“元气”混淆不清。希腊人对灵感的这种想法其根源甚至可以追溯到史前时期，在三、四万年前欧洲的史前人种克罗马侬人中的“外科医师”，在他们用巫术来为人们治病的时候，有一种奇怪的手术就是用简陋的燧石工具作解剖刀，把病人的脑壳锯开一个大洞，认为这样可以让躲藏在其中的病魔飞走，以达到预期的治疗效果。也许是由于把一些常见的精神患疾都看作是恶魔作祟，这种穿孔的史前人的头骨可以在世界的许多地方发现，有的呈方形，有的甚至有二个并列的方形。据说其中有的头骨长出的新骨可以证明有半数的病人经过这种可怕的手术后尚能幸存。基于这种巫术信仰，相传公元四世纪时有个叫齐诺比厄斯的主教，就以施展巫术能把魔鬼从病人的口中赶出去而创造了许多治疗的奇迹，从而发明了所谓的“驱邪术”。“驱邪术”和“降神术”看来仿佛是对立的东西，但它们在这一点上是完全统一的：即都相信凭藉一种强制性的外部力量就能改变人的思想。

二、真迷狂还是假迷狂

据说在古希腊时代的特尔法城（Delphi），传达神喻的巫师常常陶醉于一种由地下小洞里冒出来的雾状气体。灵感一词的原始意义——通神，可能与这种巫师的祭礼有关。这样，它的起源就可以被追溯到广泛流行过的一种信仰，即诗人可以象巫师或其它能传达神谕的人那样，也可以得到一种神授的灵气，无论这种灵气来自天上也罢，来自地下也罢，只要它是一种灵气就可以了。因而艺术家的作品，无论是一座雕像、一座神殿或一种礼仪的舞蹈、一首赞美的歌都被认为象巫师的祭礼一样，能够娱神。

我们前面已说到过灵感的一个最原始的意义：神赐的真理，而传达这种真理的人最早是由巫师来担任的。赫拉克利特就说过："女巫用狂言谵语的嘴说出一些严肃的、朴质无华的话语。〔用她的声音响彻千年〕。因为神附了她的体。"⑩只有一点是费解的，为什么柏拉图不把巫师也算作是第一等的人，和哲学家、艺术家并列？在他的九等人中找不到巫师，简直把巫师看作等外品了。这实在有点说不通，因为按照柏拉图的学说，巫师无疑是最能接近于这种"神赐的真理"的人。）《大英百科全书》在"inspiration"（灵感）的条目下，一开始就说："中国那些被称为'巫'的宗教祭师，自称能够通神或把灵气吸入自己身体里面，因此能作出一些预言。"这里的"巫"，它用了音译"Wu"。其实这种自称为有通神能力的巫并不为中国所专有。外国也有⑪。英·锡德尼指出："在罗马人中间诗人被称之为泛底士（Vates），这等于神意的忖度

者，有先见的人，未卜先知的人。……罗马皇帝的本纪中是载满了这种占卜事情的。……虽然这是极无聊的迷信，犹如认为诗行会役使鬼神……但是它也足以证明这些诗人所受到的尊敬。”⑫

巫师为什么能够代神说话？因为他能进入到一种迷狂状态；诗人为什么也能够代神说话？因为他也能和巫师一样进入到一种迷狂状态。因此迷狂说是柏拉图灵感概念的核心部分。短短的一篇《伊安篇》，讲到迷狂之处有六、七次之多。对我们来说，最难理解的倒不是柏拉图的灵感说，而是灵感说里的迷狂说。

关于迷狂，奥斯本在《论灵感》一文中所说的一段话还是相当重要的。他说：“据说德谟克利特断言：诗人只有处在一种可说是狂乱的心情或狂热的激情这样的特殊精神状态下才会有成功的作品。（狂热fervour，这个词的拉丁文是“furor”，它被本·琼孙Ben Jonson解释为“诗人的狂喜”。）这种情绪上昂然自得的特殊精神状态被认为本身就是一种疯狂，并且习惯上总是把它看作是与一个人在控制着他的全部机能时的那种正常状态相对立的。柏拉图接受了这种诗人必须迷狂的理论，并且还为它增添了一种着魔状态的超自然的学说。”在这段话里，迷狂说至少就分成了二种程度不同的说法。

其一、是本·琼孙的解释，迷狂只是诗人在创作时一种平常的昂然自得的精神状态，或一种情绪高昂的狂热状态。

其二、是奥斯本的一种看法，迷狂是一种“疯狂的形式”（“form of madness”），这就在程度上和本·琼孙所谓的“诗人的狂喜”迥然相异。狂喜还是一种正常的精神状态，疯狂则完全是非正常的精神状态了。

其三、柏拉图为迷狂说增添的是一种超自然的学说，它和“神性的着魔”和“为神所着魔”联系在一起。关于这一点，《伊安篇》里有一句最能说明问题的话：“科里班特的祭礼主持者们在神志清醒之时决不跳舞，抒情诗人也是如此，他们决不在神志清醒之时构思美的诗歌。”（这段话乔义特的英译本是：“And as the Corybantian revellers when they dance are not in their right mind, so the lyric poets are not in their right mind when they are composing their beautiful strains”）这段英译是非常忠实于希腊文原文的。但是，这里并没有说明诗人究竟是因为迷狂而做诗，还是因为要做诗才迷狂，因为从这段话看巫师也好，诗人也好，并不是在任何时候都是迷狂的，巫师只在跳舞时迷狂，而诗人也只在做诗时才迷狂，这种迷狂的时机都带有一种选择的性质。但是如果迷狂的时机是可以选择的话，本身就是被控制的一种结果，要它迷狂就迷狂，要它清醒也就能清醒。柏拉图的意思只不过说诗人象巫师一样，在做诗时一定会迷狂，这种迷狂也应该是时间短暂的，并且是一种控制的结果。柏拉图认为它是一种超自然的力量控制的结果。所谓的科里班特(Corybantain)，是主祭神母（Cybele）或瑞亚（Rhea 宙斯之母）和其它奥林匹斯山诸神的祭师，他也只有在跳舞时迷狂，宗教的迷狂是在一种对神母或其它诸神的崇拜中培养起来的。沃莱(J.G.Warry)曾在《希腊的美学理论》一书中指出：“不仅在《伊安篇》，而且在《斐德若篇》和《法律篇》中，柏拉图的这一观点是十分清楚的：他把诗的创作过程看作为是一种催眠状态（hypnotism）。并且它在某种程度上是一种盲目的力量。催眠状态本身是道德和理性的否定。……但另一方面，我们已经知道在

《斐德若篇》里柏拉图把诗看作为一种神性的和有益的“疯狂”（mania），在那里，诗的灵感概念的这种催眠状态是非常明显的。……而《伊安篇》中提到的科里班特的舞蹈者也是另一个古代催眠术实际使用的例子。科里班特是神母的祭司，他在一种狂热的信仰中，通过音乐和舞蹈的形式，使自己进入一种狂乱的状态。”⑬由于诗人的灵感在性质上和巫师的迷狂相同，也是一种神赐的产物，所以他也能在做诗的刹那间为了能使自己接受这种神启而必须首先让自己迷狂。柏拉图并没有说清楚究竟是神使诗人迷狂还是他会自己迷狂，而只是说诗人在做诗时一定会迷狂。而且这种迷狂的程度在《伊安篇》里和《斐德若篇》中也是有极大区别的。

如果说巫师真的会陷于一种疯狂的状态，那也只有在两种情况之下才是可能的：一种是原来就是疯子或精神不正常者。（有一本讲宗教起源的书曾经提到过巫师常常是从精神不正常的青年中选拔出来的）另一种是靠某些麻醉品的药物效果。荷兰一位著名人种学家曾经提到过波须曼人的一种舞蹈，“当舞蹈达到高潮时，有些人会陷入催眠状态，浑身发抖，如醉如狂，有的会赤着脚走过燃烧着的煤炭，或把它捧在手里，他们相信一个人在催眠状态中会有特殊的力量可以和鬼怪搏斗，并把病人身上的魔鬼赶走。”⑭此外，还有人提到所谓的“月狂症”患者，他们能在月光下面通宵达旦地舞蹈。西语“lunatic”即癫狂者，直译即“被月亮打击着的人”。源出于拉丁文“luna”（“月亮女神”）。这些都可以说是一种巫师的迷狂，疯狂意义上的迷狂。

另一种是某些麻醉药品所诱发的巫师的迷狂。有人曾经提到在墨西哥南部的农村中，当地的印第安人女祭司常焚烧一种

特别的蕈菇，当地人叫它“神菇”，因为它使人产生一种恍惚的视觉感受。当地的土人在祭献仪式中吃下这种神菇后，会整夜祈祷并经受到很多幻觉。此外中美印第安人就常以食用龙舌兰后产生的幻觉经验而建立了他们的宗教崇拜。某些植物麻醉品被用于宗教上的目的甚至可以追溯到几千年以前。我们在后面还要讲到这类药物曾被某些现代的实验心理学家用之于召唤灵感的试验。

我们知道，由于精神病引起的迷狂（或疯狂）是有的，由于某种麻醉品的刺激引起的迷狂（或疯狂）也是有的，而神灵凭附的迷狂是永远也不会有的。所以对于那些自称得到了神赐的真理而陷于迷狂的巫师，他们是否真的陷于迷狂，在绝大多数情况下是大可怀疑的。很可能只是一种骗局而已。也就是说巫师只是在表演迷狂而非真的迷狂。他的神智是清醒的，因而足以控制其表演做得尽可能象真的迷狂一样，其实连他自己也未必相信他那些喃喃呓语就是神赐的真理。这种迷狂我们不妨称之为“三仙姑式”的迷狂。柏拉图为了抬高灵感的地位，把艺术创作和匠艺技巧区别开来，因而用类比的方法把诗人比作巫诗，赋于诗人的灵感以一种超自然的性质。在《斐德若篇》中，柏拉图赋于灵感的迷狂以一种与《伊安篇》不完全相同的含义，完全变成了“疯狂”，柏拉图认为并不是所有的“疯狂”（乔义特译作“madness”）都是坏的，有一种巫师的疯狂是“神赐的天赋”（“divine gift”）。因此就有第三种疯狂，即诗人被缪斯女神占有的那种疯狂。（“The third kind is the madness of those who are possessed by the muses.”）这种思想在后来的消极影响是无法估量的。近代西方流行的一句格言：“天才类似疯狂”（Genius is akin to madness”）可能就和柏拉图

的这句话不无联系。尼采的酒神说也可能和柏拉图的这种说法有关。那么我们究竟怎样来解释柏拉图说的诗人那种“疯狂”的精神状况呢？它可能是什么东西引起的呢？唯一可能的解释只能从酒精的作用中去找。赫拉克利特说：“为了酒神，人们如醉如狂，举行祭赛。”克塞诺芬尼说：“中央是祭坛，……首先聪明的人们必须用神圣的歌词和纯洁的语言颂赞神明。然后奠酒并且祈请神明赐予力量，……在人们中间，要赞美那个饮酒之后仍然清醒、心里仍然不忘记美德的人。”⑮既要狂饮，又要清醒，这显然是不容易的。在《伊安篇》中，柏拉图屡次提到过酒神。所以疯狂意义上的迷狂可能与酒精的作用有关。为什么希腊的哲人们都把灵感说和酒神联系在一起呢？弗雷泽（Frazer 1854—1941英国人类学家）在他的著名著作《金枝集》中曾提供了一种真实的历史背景。他说，被误认为是神灵附体的失神的癫狂……都起源野蛮时代的巫术仪式。这种仪式目的在于倡导灵魂与神交通而永远得救。“而在祭祀酒神的仪式里，饮酒不是放纵行为而是严肃的圣礼。”⑯这些祭祀酒神的宗教仪式曾在古代地中海各地广泛流行。古希腊的酒神狄俄尼索斯，也就是灵感之神。在这种以酒神命名的酒宴上，参加者在狂饮之下都相信他们真的能和神发生交往，我们从柏拉图的《美诺篇》中可以看到这样的对话：

“苏格拉底：我想他们说过一条值得令人赞叹的真理。

美诺：他们说的是什么呀？说话的人是谁呀？

苏格拉底：他们之中有一些是男女祭司，……品达和许多其它具有灵感的诗人也说过这点，他们说……人的灵

魂是不死的。”⑰

这就是弗雷泽所说的倡导灵魂与神交通而永远不死的“真理”。这样的“真理”就是巫师的“真理”。

但尽管如此，《伊安篇》也好，《斐德若篇》也好，其中的迷狂说仍然有一些超越了它时代的美学价值，并不就等于巫师的装疯卖傻。例如《伊安篇》：伊安说，他在表演朗诵时，不得不注意观众的表情，为什么呢？“因为假如我能使观众哭，那么我就会因得到赏钱而笑；而假如我使他们笑，那么我就会因失去赏钱而哭。”

乔义特英译本：“for if I make them cry I myself shall laugh, and if I make them langh I myself shall cry when the time of payment arrives.”

希腊文原文：“ωs εαν μευ κλαιοντας αυτους καθισω, αυτos γελαοομα αργυριον γαμβανων, εαγ δε γελωγτας, αντοsκλαυσομαι αργυριογ απολλυs。”

这样的一些话实在说得太精彩了。这大概是历史上最早提出的演员的矛盾，后来它不仅发展为一种戏剧理论，而且在许多著名的戏剧中都有类似的台词，例如莎士比亚的《仲夏夜之梦》第一幕第二场：

“昆斯：好，咱们的戏名是《最可悲的喜剧，以及皮拉摩斯和提斯柏的最残酷的死》。……

波顿：要是演得活龙活现，那还得掉下几滴泪来。要是咱演起来的话，让看客们大家留心着自个儿的眼睛吧；咱要叫全场痛哭流涕，管保风云失色。”

在古希腊，悲剧是一种典范，地位相似于演员的朗诵诗人最大的成功就是要去使他的观众流泪。而这一点在伊安看来是演员冷静控制的结果（他的这一看法是否正确，那是另一回事，有意义的是这里第一次提出了演员的矛盾），演员内心的笑与哭正好与观众的反应相反，也和他自己表演的角色相反。尽管柏拉图把演员和观众都套进了他所谓的神意的铁环，认为诗人和观众都进入了一种迷狂状态，但伊安却认为，演员内心深处的笑和哭都导源于他自己的私人利益而与他所扮演的角色无关。在柏拉图迷狂说的意义上，也许只有当演员自己真的是淌出的眼泪是烫人的、辛酸的时候，那才能叫做迷狂。所以实际上他和伊安所主张的是两种戏剧表演的理论。当然，从一种心理学的观点出发，为什么演员能够把观众从日常生活的知觉中超脱出来送进另一个幻觉的世界中去，演员在演悲剧角色时自己是否真的要感受痛苦？以及观众为什么要花钱去流眼泪等等，从一种新的标准来看，所有这些问题很难说都已经解决了。从一种日常生活的标准来看，演员和观众都流出了烫人的眼泪，这在某种意义上也可以说是“疯狂”的。因为柏拉图立意要把他的灵感说建立在“神赐”的性质上，所以许多相当深刻的思想都被一种神秘的说教所淹没了。虽然曾经有人指出过：“艺术作为一种摹仿，这样的观点并不始于柏拉图。”⑱但在柏拉图的笔下，艺术不但是一面镜子，而且是一面可以把观众送进另一个世界中去的镜子，如果我们用一种日常生活中的功利标准去对待这样一种艺术感染力的话，我们在审美经验中的这种情感态度就可以被认为是“疯狂”的。因为事实上，我们是在为那些自己可能并不悲痛的悲剧演员所表演的、生活里也并不存在的悲剧人物的悲惨命运而感动得流泪。可惜的是这样的一些思

想并没有被柏拉图突出出来，而是被束缚在一种神意的铁环里，它严重地被那种“神赐的真理”所损害了。

说诗人只有进入了迷狂状态才能进行创作，这是完全违背常识的，柏拉图正是为了追求这种毫无意义的“神赐的真理”而不惜抛开了普通常识。洛克说：一个人总是意识到自己在思考，“意识就是一个人对自己思想里发生了什么的认识。”把艺术创作的一种高效率状态的灵感归结为一种迷狂状态是根本讲不通的。无论艺术家在进行什么样的创造性的想象，他总是同时要做两件事情：想象并且知道他在想象。没有一种理智对想象的控制，想象活动是无法沿着一个既定的目标前进的，因此，艺术家的构思活动总是双重的：一方面是想象的活动，另一方面是对这种想象活动的控制。而一个真正陷入疯狂状态的人，他可能有想象而却没有这种控制。一个疯子在旁边根本没有人给他食物的情况下也会突然叫嚷：“不要毒死我！”他是在想象，而没有理智的控制；他可以整天想象自己在打扫屋子，而手上拿的只是他自己幻想所编成的扫把。这才叫做真正的迷狂或疯狂。当然，艺术家的活动是和哲学思考有区别的；他并不在想象的时候一定要意识到自己理智对想象的控制，他把自己的思想也作为一种想象活动来进行，而不是把自己的思想作为思想来思想；但尽管如此，一旦想象离开了既定的目标，他的思想立即就会把想象活动拉回到原来的方向上。也就是说艺术家在进行想象的时候，他总是通过思想的这种看守，才有可能把注意力集中在想象的任务上，只有这种思想的自我控制能力的存在才使得艺术家的想象和一个胡乱的幻梦有所差别。由于艺术家只能意识到这种想象而不能意识到自己思想对它的控制，因此他就可能把这种控制想象的力量看作是一种超越于他自

己、鼓舞着他想象的外部力量，在古代，这种外部力量就被了解为一种神的恩赐，而把自己只看作为一个被动的神的代言人。

三、“那人却在，灯火阑珊处”

我国古代文论中并没有“灵感”这个词，这个词最早出现在中国文坛之时估计大概不会早于本世纪二十年代。开始，它是被按照英语“inspiration”的音译，称之为“烟士披里纯”，当时一些赶时髦的文人，一谈文艺创作就要大讲特讲“烟士披里纯”，至于究竟什么是“烟士披里纯”，恐怕连使用它的人也是十分茫然的。后来，对它的用法有时还略带一点讽刺意味，例如说某作家“时常左手抱着一个坐在他膝上的幼子，右手拿着笔做他的本份的工作。还说这时候，烟士披里纯才出来。”⑲一九二三年三月在上海成立的一个叫“弥洒社”的文艺团体，它宣传自己的文学宗旨是：“无目的，无艺术观，不讨论，不批评，而只发表顺灵感所创造的文艺作品。”在“灵感”一词被某些人作了这样的解释的时候，鲁迅先生才说：“以为艺术是艺术家的‘灵感’的爆发，象鼻子发痒的人，只要打出喷嚏来就浑身舒服，一了百了的时候已经过去了。”（《论“旧形式的采用”》）鲁迅对这种“灵感”说的批判当然是完全正确的。但这与其说鲁迅是对灵感的概念下判断，还不如说是对那种被曲解了的灵感概念下判断。

这里，我们所要列举的一系列我国古代文论中的论述是值得特别注意的。我国古代并没有“灵感”这个术语，但是却有着对我们现在称之为灵感现象的生动描述，这说明了什么呢？

这恰恰说明了首先的确是有这种灵感的现象，而后才会有对这种现象的描述。从而也就说明了灵感说之所以能历经千年而不衰的根本原因就在于在文艺创作或其它领域内，的确存在着这种"若有神助"的现象。

单从术语翻译的角度来看，把"烟士披里纯"从音译翻成"灵感"，是译得极好的。灵感的灵，繁体字靈，从巫。《说文》："巫以玉事神"曰靈。照许慎的解释"巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。象人两褎舞形。"所以灵感这个词的翻译，可谓与柏拉图时代的含义相近，一是有通神的意思，二是与巫有关。古时，巫同舞既同音又同义，巫者必能舞，舞者必是巫。《说文》又说"舞，乐也。"这样看来巫——舞——乐是三位一体的。楚人称巫为灵，祭祀鬼神必用巫歌。"思灵保兮贤姱"，"展诗兮会舞"（《九歌·东君》）。"灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。"（《九歌·东皇太一》）说的正是巫者华服美饰，满室芬芳，宫商绕梁，翩翩起舞的歌舞场面。真可以和柏拉图在《伊安篇》里描述的神的祭典场面旗鼓相当。不仅如此，西方的一些著名哲学家、美学家关于灵感的论述，有相当一部分在我国古代文论中都可以找到其相应的说法。

例如，黑格尔说："如果我们进一步追问艺术的灵感究竟是什么，我们可以说，它不是别的，就是完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。"⑳而同样意义的话我们可以在王国维的《人间词话》中找到："古今之成大事业、大学问者必经过三种之境界：'昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。'此第一境也。'衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。'此第二境也。'众里寻他千百度，回

头蓦见，那人却在，灯火阑珊处。”此第三境也。”这里所说的第三境，“那人却在，灯火阑珊处”，其实指的就是那种对一个问题或一种构思苦思苦想而不得，因而只好把它搁置起来（甚至在一段时间里不去思考它），忽然间，出现了一种闪电似的高效率状态，把贮存的问题突然给解决了，这就是所谓的灵感状态。相当于托尔斯泰所说的：“灵感是忽然出现了你能够做到的事情。”西方有的美学家有时也用“illumination”（意即“照明”）代替“inspiration”，意思也正好与王国维“灯火阑珊处”的说法吻合。王国维利用了三首宋词中的典型句子，强调了第一、二境与第三境之间的逻辑关系，突出了苦心思索对灵感出现的决定性作用，搞学问也要象爱情那样，废寝忘食，如痴如狂，然后才会出现灵感的女神。这样的一种灵感现象无论在科学史上或艺术史上都是不难找到的。科学史上例如阿基米得原理的发现就是一个例子。据说阿基米得得出一个物体浮于液体中的时候，其重量等于它所排开的液体的重量这个著名的定理是由于灵感的触发。传说中的故事是这样的：希罗王把黄金交给某工匠制造王冠，王冠制成后希罗王怀疑王冠里渗进了白银，就叫阿基米得来加以检验。在思考这个问题的时期内，突然有一天阿基米得在沐浴时注意到，他所排出的水在体积上和他的身体相关，因而渗上白银的合金比较轻，纯金比较重，同重的合金会比同重的黄金排开较多的水。这样，阿基米得就靠了一时的灵感，得出了阿基米得原理。

又如，“全形心理学”学派的奠基者马克斯·威尔泰墨，一九一〇年夏天坐火车打算到莱茵河畔度假，一个突如其来的灵感使他决定在法兰克福下车，在那里他到一家玩具店买了一个玩具动影器。所谓玩具动影器是一种利用静态图片迅速连续

出现而造成一种动态错觉的简单机械。从而使威尔泰墨得出结论说：造成知觉的因素一定不止于五官的感觉。他的这种说法几乎动摇了自洛克以来所流行的根本观念。后来他和他的同伴又经过种种实验，企图证明知觉并不只是将各种感觉放在一起的现象，而认为所谓的知觉，并不是先感知到物体的个别成分然后再注意到整体，而是相反，先感知到整体的形象，然后才注意到构成整体的各种成分。这个购买玩具动影器的念头，实际上也是起因于一种苦心思索的结果。

文学史上这类例子更多，例如列夫·托尔斯泰由于看到了一株满身伤痕、快到折断而依然挺立的牛蒡花，而突然激发了创作《哈泽·穆拉特》这位高加索英雄人物的念头。他在摘取这株牛蒡花时，发现了这支被车轮碾过、但仍然顽强地活着的细小植物和理想的英雄有着同一种相似的品质："人战胜了一切，毁灭了成千上万的草芥，而这一棵却依然不屈服！"

又如一八九〇年春，罗曼·罗兰在罗马城郊的霞尼古勒山上，俯瞰夕阳西下的罗马城，他仿佛见到克利斯朵夫这个人物从地平线上涌现了出来。"霞尼古勒的启示"就成了他创作《约翰·克利斯朵夫》这部巨著的巨大推动力。而所有这一切例子，实际上都可以称作为"那人却在，灯火阑珊处。"无疑，王国维三种境界的说法，相当生动地说出了创造性想象的智力活动的规律，灵感的闪现往往是对日积月累的苦心求索的一种酬报。

我们前面曾引述过费尔巴哈对灵感的见解，他认为灵感是不由钟表来调节、不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。阿诺德·伯兰也说："关于艺术创作的一个难以捉摸的难题是灵感在创作过程中的地位。无论创作的心理学上的途径如何，灵感总是被描述为一种洞察力的直接揭示，瞬间的顿悟总是直觉

的一种证明。”㉑。这种对灵感的描述也是对的，但是它缺乏一种顿悟的前提，而宋人吕本中说诗：“悟入必自工夫中来”（《吕氏童蒙训》）。在灵感中强调“工夫”还是比较正确的。而王船山所说：“神理凑合时，自然拾得”，“才著手便煞，一放手又飘忽去。”（《船山遗书》《夕堂永日绪论内编》）不仅与费尔巴哈的说法相似，而且也与雪莱的话合拍。雪莱说：“我们的天性的意识部分既不能预示灵感的来临，也不能预示灵感的离去。”

沈约所说“至于高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，匪由思至。”（《宋书谢灵运传论》）“天机启则律吕自调。”（《答陆厥书》）以及我们常说的“下笔如有神”，“若有神助”，“神来之笔”等颇似于英国小说家萨克莱所说：“似乎真好象有一种神秘的力量在移动我的笔。”（“It seemsas if an occult power was moving the pen”）㉒而美国小说家托马斯·沃尔夫（Thomas Wolfe 1900—1938）也说：“我真的不能说我的书是写出来的，它好象是由某种东西掌握并占有了我。”㉓也颇类似于“文章本天成，妙手偶得之”（陆游）的说法。

又如宋陆桴亭说：“人性中皆有悟，必工夫不断，悟头始出，如石中皆有火，必敲击不已，火光始现。然得火不难，得火之后，须承之以艾，继之以油，然后火可不灭。故悟亦必继之以躬行力学。”事有凑巧，莎士比亚在《雅典的泰门》一剧中写道：“我们的诗歌就象树脂一样，会从它滋生的地方分泌出来。燧石中的火不打是不会出来的；我们的灵感的火焰却会自然激发，象流水般冲击着岸边。”两者遥遥相对，都以顽石相击比作一种思想的火花或灵感。

康德在《判断力批判》中说“美的艺术需要想象力，悟性，精神和鉴赏力”，并认为前三种机能都通过第四种即鉴赏力才能获得它们的结合。但是他并不否认技巧的作用，他说：“尽管机械的、作为单纯勤勉和学习的艺术，和美的，作为天才的艺术，相互区别着，但究竟没有一美的艺术里面没有一些机械的东西，可以按照规则来要约和遵守，这也就是说有某些教学正则构成艺术的本质的条件”㉔。这里所说的意思大致上和上述陆桴亭的相仿。任何艺术无不带有一些机械的、技术性的东西（今天英美的许多美学家也正在企图把艺术中的审美因素和非审美因素严格地区别开来），这点在造型艺术中特别明显，其它各门艺术也都有一些机械性的、技术性的因素。因此任何一件艺术作品都不能仅仅依靠灵感的火花就能成为艺术作品，要最后体现为一定的物质媒介，而这种媒介的手段则总是和一定的技巧或技艺相联系，例如诗的韵律，音乐的演奏，绘画的造型能力等等，所有这些东西都不是光靠灵感就能获得的。而必须“继之以躬行力学”。按陆桴亭的说法，从思想的火花（灵感）中得到启示并不难，难是难在要能在整个创作过程中继续不断地保持那种思想的活力，对生活的洞察力必须和勤学苦练的技巧结合在一起，方能体现为有效的艺术媒介。我国近代著名音乐家刘天华先生“往往练习一器，自黎明至深夜不肯歇，甚或连十数日不肯歇。其艺事之成功，实由于此。”㉕作曲家习艺尚如此，更不必说演奏家了。

柏拉图在《伊安篇》中把灵感描述为神赐的东西，非技艺的学习所能得。所以诗人不能把他的艺术建立在知识的基础上，结论是诗人的创作只能凭神力而不能凭技艺。奥斯本在《论灵感》一文中也说：“事实上，优秀的艺术作品不是通过遵循

某组规律就能创造出来的，它们也不仅仅是某些可以传授的技巧的产物。在任何艺术作品中都有某种独特的东西，这种东西不是那些可以传授的技巧能制造出来的。”这种看法是否正确，尚待讨论，但我国古代文论中亦有类似的看法。方孝孺说：“工可学而致也，神非学所能致也，惟心通乎神者能之。”（方孝孺《逊志斋集》卷十二《苏太史文集评》）正好与柏拉图的话不谋而合。甚至古代希腊人那种关于“灵气”的想法我们也不难找到。例如：“自然灵气恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非夫寻常得以合之。”（汤若士：《玉茗堂文集》五·合奇序）

而相比于柏拉图的灵感神赐说，我国古代管子杰出的思想是更有说服力的：“专于意，一于心，耳目端，知远之证。能专乎，能一乎，能毋卜筮而知凶吉乎；能止乎，能毋问于人，而自得之于己乎。故曰思之，思之不得，鬼神教之；非鬼神之力也，其精气之极他。”㉖所谓“思之不得，鬼神教之”，颇类似于西方灵感说的通神的观念，即认为诗是凭借神的一种灵气吹进诗人的灵魂所致。但上述这段文字并不满足于此，他把灵感说的源泉从主体的外部（即鬼神之助），转向了主体的内部，从心理学角度对鬼神之助重新作了唯物主义的解释。下结论说：非鬼神之力也，其精气之极也。把灵感的源泉最后归结为“思”的一种“精气”。这样精辟的见解产生于柏拉图之前是不能不令人惊讶的。后来这种思想就比较普遍了。例如刘勰所说：“才有天资，学慎始习。”（《文心雕龙·体性）把天资与勤奋统一起来了。阿诺·理德在谈到灵感这一概念的内涵现代所发生的变迁时说：“我们说阿诺·理德被灵感了，并不是指从天使或缪司那里得到了灵感，而是从牛津大学或拉格比

学校(Rugby Chapel)得到了灵感。……并不是由另一个存在物把气息吹到了诗人身上，而是他自己在呼吸。”在这段话里我们已经可以看出西方灵感的概念早就发生了巨大的变化，再停留在那种“神赐的真理”上，就难免显得太荒唐了。阿诺·理德在谈到引起灵感的艺术家的素养时说：“这包括了他过去所有的条件状况，他在创作时的身心状况，意识和气质。包括所有能引起灵感对象的那种环境。这种灵感的对象严格说来可以包括直到艺术家所描写的那件事情为止以前全部宇宙的历史。”他认为艺术作品的创作“可以由一个观念所引起，也可以由一些非物质的其它对象或事件所引起，只要能惹起我们‘情感’的任何东西都可以使艺术创作过程发动起来。它可以是一种模糊的人性观念，青春的活力或其它崇高的东西，甚至是种平凡的生活乐趣。它也可被一些偶然的事件的刺激所激发，而一般则把这种能导致艺术创作的动因称之为‘灵感’。‘灵感’可以是一个艺术家自己所习惯媒介形式的一个典范作品，但更常见的是另外的一些东西。画家并不需要事先看一些绘画作品或自然对象才能推动他的创作，他的创作可以被音乐，被诗，被一些观念，被一些人，或被一些自然对象或非视觉的东西所激发。所以音乐家也并不仅仅只能通过听觉所暗示的东西的刺激而去进行作曲。德彪西说：‘对于一个音乐家来说，去看一个日出的优美景色要比去听《田园交响乐》是更为有益的’。”㉗我国唐代大画家吴道子观斐旻舞剑而得灵感的记载也相似于阿诺·理德的这一看法。相传唐开元年间，斐旻死了母亲，请吴道子在洛阳天宫寺画壁画为其母祈福，吴道子要求他表演舞剑作为报酬，斐旻应请脱去丧服引剑而舞，“走马如飞，左旋右转，挥剑入云，高数十丈，若电光下射”，于是吴

道子“援毫图壁，飒然风起，为天下之壮观。”这一记载可能有夸张成分，但画家从舞剑中得到灵感是完全可能的。唐代草书大家张旭也说过：“吾见公主担夫争路而得笔法之意；后见公孙氏舞剑器而得其神。”亦可说明这一点。

尽管对人类文化史上这种偶合的类同现象的原因还在争论之中（例如某些结构主义者主张人类有一种思维的统一性，应强调它的共同基础等等），但是在灵感这一问题上却的确存在着这样的一种奇特的现象：即不同的时代、不同的人种、不同社会的人经常在说同样内容的话。因此，我们就很容易会同意美国当代著名美学家托马斯·芒罗（Thomas Munro）所说的话：“无论你对它怎样解释，这种被称之为‘灵感’的现象是实际存在的一种东西，心理学应该去理解它。”㉘

四、在通往心理学的道路上

列宁曾经指出：“不分别说明各种心理过程，就不能谈论灵魂；在这里要想有所进步，就必须摈弃那些关于什么是灵魂的一般理论和哲学议论，就必须有本事把对于说明这种或那种心理过程的事实的研究放在科学的基础上面。”㉙灵感问题的未来解答，最终将在心理学的范围内进行，这一点是毫无疑问的。而这种探讨现在早已在进行了，尽管结果尚未能使人满意。

艺术心理学在心理学本身成为一门近代科学很久之前就早已萌芽了。如前所述，古希腊和古代中国许多有关艺术创作和灵感现象的论述，实际上都涉及到心理学问题。柏拉图在他的《理想国》里，很多地方都直接谈及“心理”问题。鲍山葵在

《美学三讲》的序言中曾提到过柏拉图根据“那人的指头有点痛”这样的简单句子来建立了他的关于精神统一性的论述（参见《理想国》）。相当长时期来，西方的一些美学家、心理学家都曾企图从现代心理学已经取得的成果上来对艺术创作和艺术鉴赏中的一系列心理现象进行科学的解释。其中也就包括了对灵感现象的心理学上的解释（对其中某些学者来说，他们甚至想把整个的美学问题都建立在一种心理学的基础上)。托马斯·芒罗曾指出：“怎样更为明确地把诸如‘审美满足’，‘美的感觉’，‘创造性的灵感’以及诸如此类含糊的经验术语加以论述，就是美学和心理学的一项长远的任务。”我们觉得这“长远”二字实在是必要的，因为至今为止，我们确实还未能从有关的文献资料中得出满意的回答。绝大部分对灵感的心理学上的说明还停留在一般性的描述上，而不是一种有足够证据和说服力的科学解释。而且专门涉及灵感的文章是并不多见的。在近十年内，西方的两份素负盛名的专业性美学杂志《英国美学杂志》和美国的《美学与艺术批评》杂志专门涉及灵感的文章仅前面所引述过的奥斯本的《论灵感》一文。而关于灵感的心理学基础问题，往往只是在涉及另一些问题时才被顺便提到。就这点而论，灵感的地位似乎也暗中下降到与柏拉图时代不可同日而语的地步。从科学的观点看，灵感地位的这种下降是完全合理的。艺术创作中的其它更重要的问题太多了，它完全没有充分的理由占据以往柏拉图时代的那种显赫的地位。他只有当它从“神的启示”的宝座上掉下来的时候，它才能在心理学的范围内有被进行科学考察的可能。

为了更好地进行专门研究，有的西方学者把艺术创作中的心理学问题细分为各个不同的方面，例如：

一、就艺术家的工作性质和审美态度来说，艺术创作心理学现象的研究应包括艺术家究竟是怎样进行创作的？（或者是怎样表演或演奏的）他怎样把一些创造性的想象体现为媒介？（灵感经常在述及创造性想象时才被述及）就欣赏者方面来说，包括人们是怎样鉴赏和评价艺术作品的？

二、就媒介手段而言，包括对各种不同艺术形式的“本性”的理解和掌握。因为无论哪一种艺术都有一种特殊的知觉方式和想象方式：或视觉的、或听觉的、或语言符号的。

三、艺术家所受的环境的影响，包括社会政治、经济、文化的条件，也包括气候、地理环境等自然条件，以及包括艺术在内的历史文化传统的影响。

四、艺术家本身的社会地位、政治倾向、文化素养、性格、气质、个人爱好，以及对某一专业技术的特殊训练、审美趣味的独特性等等。

这样，一个艺术家，即使是一个天才的艺术家的创造活动也将被理解为是内部的、外部的、社会的、心理的、甚至包括遗传在内的各种复杂因素相互联结的产物。在这样一种基础上所理解的天才或灵感的概念，就不能不比过去柏拉图式的回答带有一种多元论和相对性的倾向。在十八世纪的浪漫主义时代，灵感被认为是天才的一种特有的素质，是天才的一种同义词。但是，在现代心理学对艺术现象所进行的探索中，随着天才概念内涵的变化，灵感概念的内涵也变化了。从前设想只有一种天才的艺术家，一种典范的作品，一种艺术的审美标准，而所有这一切如果需要加以改变也只有通过另一个天才的出现才能改变，康德所说：天才的作品是对另一个天才唤醒他对于自己独创性的感觉。他把天才规定为是一种“替艺术制定规则的能

力”，如今这一切都变成了神话。这种说法被认为是离开了在他以前所曾经有过的，十八世纪英、法、德等国家的心理学家已经取得的心理学成果，而回到了思辨哲学的基础上去为天才寻求一种先验的理论。十八世纪时，一些英国、法国、德国的艺术理论家和心理学家，在相当程度上抛弃了神学的束缚以后，都曾试图去解释艺术的创作活动，他们在心理学的观点上彼此变得颇为一致。例如约瑟夫·艾迪生（Joseph Addison 1672—1719 英国诗人、散文学家）在十八世纪初就把想象活动解释为存在于客观对象上的三组特质：伟大或崇高；惊奇或非凡；以及部分对整体的美的协调。又如埃德蒙·柏克（Edmund Barke 1729—1797，英国哲学家）则完全否认有任何天赋观念的存在，他把感觉经验看作是认识的唯一源泉，这样就导致他用心理学的概念去解释一系列美学问题。康德从柏克那里吸取了不少观点，尤其在他的崇高说更是直接从柏克那里移植过来的，但是康德从先验的唯心主义立场对柏克的观点作了修正，这种修正被认为是一种离开心理学解释的一种倒退。

哥德曾经说过：“是歌曲创造了我，而不是我创造了歌曲，在它的力量中才有着我。”㉚雪莱、华滋华斯、科尔里奇（Coleridge 1772—1834 英国诗人，他在想象和诗的幻想之间作出了一些区别）等人在浪漫主义的初期都竭力赞扬和理性相对立的想象和情感，并把它们看作是艺术生命力的源泉。绝大多数浪漫主义艺术家认为艺术的主要源泉和动力既不可能通过对理性的研究也不可能通过感觉的因素来获得，天才创造了他自己的尺度。他们坚持认为伟大的艺术不可能通过某种理性规则的掌握而产生出来，或单靠技巧来吸引观众。艺术家必须通过自发的想象力的情感来进行创作。后来有的人就把梦、麻

醉品引起的幻觉甚至精神患疾和癫狂来作为艺术的主要动力，从而也就为后来把艺术中的创造性想象以及灵感的心理因素归结为一种下意识的本能铺平了道路。

在这种情况下，灵感也就被认为是天才的一种自然而然的自我表现，不仅它的源泉是不能为艺术家自已所理解和控制，而且它的内涵也不是逻辑的概念所能解释的。尼采干脆就把灵感叫做“突然的闪现”（“sudden flash”），它被认为是不可解释的，如果能解释，也就不叫灵感了。在某种程度上尼采又重新回到了柏拉图的立场：“（艺术家）只不过是在体现，只不过是在做代言人，只不过是一种更高力量的媒介。……他倾听，而不追究从何而来；他接受，而不问系谁所赐。一个观念就象闪电一样，它是作为一种必然的东西而出现的……我决不能有一种选择的余地。”㉛

一些浪漫主义者虽然是想从主体的内部去寻找天才、灵感等概念的原因，而并不想诉诸于神启，但是他们认为具有天才的人经常能感觉到而且常常相信他们对一些事物背后的那个神秘的终极现实有一种特殊的关系，因此能使他们去接近那种不能用平常的科学语言所能说得出的神秘真理。因此，天才的作品再一次被他们描述为可以超越于现实之外的，并且不能由言词可以加以描述的一种真理的启示。天赋能力再一次被提到了原来神所占有过的地位。

天赋观念是一个相当复杂的问题，虽然近代心理学的最新成就已经能使人们对脑的认识逐步深入到微观结构的领域，能够在细胞水平和分子水平上来了解脑的生理活动，但是在谈到这些微观结构的差别和个人天赋的差别之间的联系时，大多数意见都是带有猜测性的，在这种种假设的基础上进行争论被许

多学者认为是没有意义的。一个人的天赋究竟在多大程度上受到了脑的微观结构的影响（包括这种微观结构在先天遗传上的影响），这样的一个问题被认为在相当长的时间里都是无法彻底解决的。

英国的著名生物学家、“优生学”的创造者高尔顿（Francis Galton）曾把达尔文《物种起源》中的遗传观念应用于人类智力的遗传，西方至今还有人推崇这位达尔文的表弟“从另外一条途径上对艺术和美学提出了至关重要的问题，天才的性质和它的遗传是通过生物学的遗传来实现的。”但是我们知道马克思有一段著名的话：“搬运夫和哲学家之间的原始差别要比家犬和猎犬之间的差别小得多，他们之间的鸿沟是分工掘成的。”㉜我们可以根据马克思这句话把那些在艺术上有特殊创造才能的人看成是一些社会环境的特殊条件的产物，人所特有的创造力本质上是社会的，它已经远离了纯生物学的先天遗传方面的决定性影响。但有人认为这样的理解显然还未能解释例如柏拉图和德谟克利特之间差异的原因，因为有人认为在柏拉图和德谟克利特这样一些哲学倾向上是敌对的人，他们所处的社会环境基本上是差不多的。所以很难把哲学家之间的差别归诸于单一的社会原因。但是反过来说，事实上我们谁也无法提供有关柏拉图和德谟克利特的大脑微观结构之间差别的资料，因此，这样的问题似乎可以永远讨论下去。有人曾经指出，要把天才建立在大脑微观结构上的学说进行实证的唯一方法可以概括为：“简言之，为了说明婴儿将来发展的前程，你就得先把婴儿弄死，以便把大脑做成需要的切片。”而在这样做了以后，“天才”本身却已无法证实了。

某些苏联学者曾经想方设法去调和在马克思和高尔顿之间

的尖锐对立的观点。他们认为人在被打上社会烙印的同时，也打上了生物学特征的烙印。因此不能把社会因素和心理学因素、生物学因素对立起来。消灭社会的不平等不仅不会立即导致生物学的平等，而且会更加暴露出生物学的不平等。因为在过去人的生物学的不平等是被社会的不平等所掩盖了的，而社会平等就将愈来愈显示出人与人之间天赋能力的差异。这类学说目前还未命名，我们姑且可以称它为“社会主义的”优生学！

在西方，把天才看成是某种单一的品质的观点已经被大多数人所放弃。芒罗曾指出艺术中所谓的天才概念是和所谓的“智商”参数（即I.Q.intelligence quotient）的高度不一样的。智商被用着测量智力的参数，而艺术的天才却是指在艺术媒介中的自然而然的创造性能力㉝。洛德·布雷恩（Lord Brain）说：“我必须一开始就说我并不把天才看成是一种单一的品质。它从根本上说是一个表现情感的术语。”布雷恩不同意把天才归结为一种精神的不正常。他说：“在天才和精神病之间究竟有没有一种确实的关系呢？可以肯定地回答‘没有’。对大量天才人物的考察已经表明所有的结果都否定了这种假设。由阿黛儿·贾德（Adele Jude）博士作出，而被奥布里·刘易斯（Aubrey Lewis）加以引证的一个最近的新的结论是，‘在最高度的心理能力和精神健康状况或疾病之间并没有一种明确的联系。并且也不能支持这样的假设：天才所具有高度的智力要依赖于心理上的变态。……精神错乱，尤其是早发性痴呆症，都业已证明对创作能力是不利的’。”㉞根据布雷恩的说法，前面所提到的“天才类似疯狂”以及灵感要依赖于迷狂是完全没有心理学依据的。

阿诺德·豪泽说：“浪漫主义精神分析的特征是去突出艺

术创作活动中的无理性和直觉能力的部分而显示出来的。这些被描述为诸如灵感、直觉、天赋才能、神启，或隐蔽的下意识源泉等等的力量，事实上只不过是浪漫主义者对丧失了的现实性以及对一种被他们所弄乱了和损坏了的他们和他们的读者之间关系的一种补偿。而最重要的是浪漫主义的反对者们则是完全否认这些诸如灵感、直觉等能力的影响的。在他们对艺术天才的定义中，往往用技巧和鉴赏力去代替灵感。例如威廉·莫里斯（Willian Morris）曾为返回到浪漫主义以前的标准而争辩，他宣称就艺术所涉及的范围来说，'去谈论灵感是绝对没有意义的，根本就没有这种东西，艺术只是一种技巧的事情'。”㉟从这段话里我们可以看出在西方并不是所有的意见都主张有灵感，事实上从文艺复兴时候起，象卡斯特尔维屈罗（Castelvetro）以及十八世纪以来的理性主义者都是不承认有灵感这种东西的。而主张有灵感的一些人也并不象从前的柏拉图那样把艺术创作的成败完全归结为灵感的因素的有无，有的人只有在一种较简单的艺术形式（例如一首短小的抒情诗）中才承认灵感的作用可能是比较大的。灵感的概念甚至在黑格尔那里也是毫无神秘性可言的，他直截了当地把灵感定义为“想象的活动和完成作品中技巧的运用，作为艺术家的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。”㊱

里布特（T.Ribot）在《论创造性想象》一文（发表于一九〇〇年）中，特别着重于再现性想象（reproductive imagination）即作为一种记忆中的想象和那种创造性想象之间的区别。而后者常常只存在于艺术和科学中的创造性活动中。他也对那些表现在艺术中的神秘的想象活动进行了研究和探索。一些年后，约翰·利文斯顿·洛斯（John Livingston Lowes）

在一本关于英国诗人科尔里奇（Coleridge）的讨论集里描绘了在创造性想象的活动中三个相互影响的因素：（一）记忆经验中所贮藏的"好"材料；（二）在细节的微妙之处突然显得达到了恰到好处地步的那种创造性想象的闪现；（三）其后就是经过仔细推敲、修改和提炼之后，把这种创造性想象转化为媒介的长时期工作。洛斯指出：在初期的科学思考活动中也往往有与此相类似的步骤。而发生在某些有创造力艺术家身上的灵感，就与记忆中的贮存材料有关。这种贮存材料不能仅仅被理解为一种毫无生气的记忆材料的堆积。想象活动常常是通过一些由学习所得来的技巧才能被表现出来，并通过一个外部的媒介来完成其传达的任务。

洛斯的这种说法曾被许多人所接受。因为事实上在整个的创作过程中，灵感状态即使出现也只不过是一些短暂的时刻。甚至对一些浪漫主义诗人来说也并不是在所有时候都处在一种狂乱的热情中。他们也并不总是被突如其来的灵感推着走，总要在创作活动的一些间歇里使自己冷静下来以便能进行正常的思考。也就是说，艺术创作的过程实际上总要包括许许多多灵感闪现前前后后的实际事情，有些甚至纯粹是机械的东西。许多素负盛名的艺术家决不是仅仅依靠一种突如其来的灵感的闪光就创造了卓越的作品。他们只是在长时期的有意识的对创作素材的积累中，坚定地、逐步地朝着一个预定的目标而工作。这就意味着一个精心推敲的阶段几乎是任何艺术形式都无法避免的，复杂的艺术作品尤其如此。

由于弗洛依德学说的兴起，曾经有人认为这种"潜意识"的理论可以给灵感的心理学解释提供一线光明，但事实并非如此。精神病理学的兴起虽然主要应归功于弗洛依德依据临

床材料而得出的研究成果及其所引起的广泛兴趣，但弗洛依德错误地认为意识是由下意识的欲望来决定的。他认为欲望的刺激不是来自外界，而是来自机体内部，意识象个马车夫，总在费劲地控制着时时要“冲出去”的本能。“人的最深刻的本质在于初级的、自然发生的本能动机，这些动机对所有的人都是一样的，并且指向于满足一定的先天需要。”㊲这种被曲解了的心理学理论一旦被用来解释艺术中的某些精神现象的时候，首先就意味着它取消了以往被确立起来的所有审美标准，实际上使灵感获得较为正确的心理学解释的前景更为黯淡了。

“无意识”理论的支持者认为艺术家最好的作品应该在无意识的情况下来进行。他们最喜欢援引的例子是英国诗人科尔里奇创作《忽必烈》和弥尔顿创作《失乐园》的例子，因为据说这些作品都是诗人在梦中构思的。虽然“无意识”的理论力图把艺术创作中灵感的解释建立在一种实证的心理学事实上，但他们的理论往往比柏拉图的灵感说更神秘了。例如近代美国的女诗人艾米·罗厄尔（Amy Lowell 1874—1925）曾经说：“我把我的主题沉溺在一种下意识之中，正好比把一封信扔进邮箱之中”㊳。据她说她在这样做了六个月以后，创作观念突然再度呈现为一种知觉，而这时候，它已经完全成了羽毛丰满的艺术作品，艺术家不必再花什么时间给它了。而艺术家本人却只有在创作活动的最后阶段才能看清他自己的这种方法。有人则把这种罗厄尔称之为“信箱”的东西称之为“潜伏期”（“incubation”）或“妊娠期”（“gestation”）。而当代的小说家罗莎蒙德·兰曼（Rosamond Lehmann）则称它为“储蓄罐”，作家只要依靠这种“储蓄罐”，观念就会自然而然地在其中成熟。那么究竟在这些所谓的“信箱”、“潜伏

期”、“妊娠期”以及“储蓄罐”中发生了些什么呢？据说这个问题“必须要排在未来心理学的日程表上”。

如果艺术创作真的是，或者可以是“无意识”的，那么一切构思过程中的苦思冥想或媒介过程中的技巧手段是否还有意义就大可怀疑了。艺术就完全是一种灵感或某种神秘直觉的产物，在这种情况下灵感将不是别的东西，而只是向人的理性的一种挑战。我们当然并不否认艺术创作和一般工艺学的区别，一件艺术作品的确如默里（J.M.Murry)所说，它和“一个钟表匠装配一只精密计时器那样由仔细的推敲而成”㊴是有区别的，但很难设想依靠这种所谓的“信箱”、“储蓄罐”就能自动地造就真正的艺术品。在艺术创作中艺术家的全神贯注有时的确有某种近似于“自动”的状态，但这并不说明他的创作是无意识的，与技艺和苦思冥想无关。因为即使是一个具有高度匠艺技巧的匠人，在他全神贯注于他的工作时，他常常会有这种“自动”的感觉。如果他的工作能毫不费力地进行下去而没有遭到任何困难，那么他就会感到他不再需要消耗他任何的精力，他的手几乎可以在不受意识的控制下进行着自动的操作。然而这种情况之所以发生就因为他的技艺已经发展到无须费心就能加以熟练运用的地步。正如“庖丁解牛”，达到“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，系“用志不分，乃凝于神”之所致。

有许多西方美学家在承认灵感作用的同时，也反对把它的作用无限夸大。如T·里布特认为：灵感“并不能导致一个完美的作品”㊵。英国著名诗人霍斯曼（A.E.Housman1859—1936）虽然曾经说过“当我穿过汉普斯特德（HamPstead)的某个角落时，整整的两节诗就象是已经印好了似地进入了我的

头脑里。”㊶而他也说他的同一首诗的另外两节却花了整整一年的功夫才写成。所以很难设想一部长篇小说或一首大型的交响乐作品能在一气呵成的灵感状态下完成。为此，戈查尔克（D.W.Gotshalk）曾指出：“把创作活动描写为一种完全自发的活动，那是一种浪漫主义的夸张。”㊷而里布特则把灵感定义为“由充裕的材料所积累起来的一种经验和知识”㊸。自然科学中的某些例子也可证明里布特的看法是对的。英国数学家哈密顿（Hamilton 1805—1865）在发现了四元数的时候说：当这个解法出现在他面前的时候，“这是十五年辛勤劳动的结果”。

然而，并不是所有的美学家、艺术家都是这样来看待灵感问题的。有些人认为艺术可以通过“无意识”被表现出来，并通过一个外部的媒介来进行传达。在某些人那里，今天对“创造性的想象”的探索已经和梦、神话、幻想、错觉以及其它类型的奇想的研究联系在一起。曾经有一些实验是有关于这种“创造性想象”的，例如使用某些药物去引起一些生动的幻觉和一些不平常的心理状态。据说某些药物能产生出类似于神秘的天启那样的幻觉经验。某些西方的现代派音乐家经常使用这种方法。“幻觉剂”（“Psychedelic”）这个词的创造就是用来去表示所谓的“心灵启示”（“mind-revealing”）的药剂。例如麦角酸（Lysergicacid）和麦斯克尔酒（mescaline，系一种用龙舌兰等麻醉品所制成的一种墨西哥药酒）都被用来去制造某种类似于“天启”的神秘经验。另一些同样能刺激起这种幻觉的、而对身体无害的药物也正在被寻找。所有这些努力都旨在发现一种新的艺术创造性的动力，有的文章谈到：西方的“许多艺术家常常使用麻醉剂，但常常带来使人失望的效果”。

杰罗姆·斯托林兹（Jerome Stolnitz）曾经指出："无意性"甚至当它发生之时，也并不足以去构成艺术的创作活动。例如在精神病患者的身上可以经常发现这种"无意性"，然而我们并不能把他们称之为艺术家。"所谓艺术家的思想会处于迷狂状态的说法显然是不真实的，因为他必须前后一贯地去考虑他的作品并且要对它作出最重要的判断，即它是否适当或使人满意。而当他认为他已经不再需要对作品作出进一步努力的时候，这就证明他已经作出了判断。"㊹

---

①阿诺·理德（L·A·Reid）：《美学研究》，伦敦1931年版第158—159页。

②奥斯本（H.Osborne）：《论灵感》，载《英国美学杂志》1957年夏季号。奥斯本是该杂志的主编。

③《文艺理论译丛》，1958年第2期第62页。

④《古希腊罗马哲学》，商务版第147页。

⑤《费尔巴哈哲学著作选集》，中译本下卷第504页。

⑥参见威廉·K·威姆沙特（William,K Wimsatt）和克利斯·布鲁克（Cleanth Brooks）：《文学批评简史》，纽约1957年版第3页到第20页。

⑦此英译按乔义特（B·Jowett 1817—1893）的译本：《柏拉图对话录》，牛津1924年版第1卷第454—455页。

⑧《柏拉图对话录》，第1卷第457页。

⑨《古希腊罗马哲学》，商务版第10页。

⑩《古希腊罗马哲学》，商务版第27—28页。

⑪当代著名美国女作家A·兰德（Ayn Rand）在《关于新知识分子》一文中，对中世纪的阿蒂拉（Attila 406?

—453侵入罗马帝国的匈奴王）和巫师互相勾结、狼狈为奸、无恶不作作了极好的分析。她认为“这两类人物在历史上的每一个反理性时期里都占据了统治地位。”她甚至把逻辑实证主义者也称之为“巫”。

⑫英·锡德尼：《为诗一辩》，载《文艺理论译丛》，1958年第3期。

⑬沃莱（J.G.Warry）：《希腊的美学理论》，伦敦1962年版第76、77页。

⑭克拉克·豪瓦尔（F·Clark Howell）：《原始人》，时代—生活丛书出版社。

⑮《古希腊罗马哲学》，商务版第20、45页。

⑯《金枝集》（The golden Bough），英文本第2卷第167页。

⑰《古希腊罗马哲学》，商务版第191页。

⑱格鲁伯（G·M·A·Grube）：《柏拉图的思想》，英文本第202页。

⑲何若：《如此刘穆》，载杨之华编：《文坛史料》，第210页。

⑳《美学》，中译本第1卷第356页。

㉑阿诺德·伯兰（Arnold Berleant）：《美学的范围》，纽约1970年版第115页。

㉒转引自罗沙罗德·E·M·哈丁（Rosamonb E·M·Hording）：《灵感分析》，剑桥1942年版第15页。

㉓转引自布鲁斯特·格斯林（Brewster Ghiselim）：《创作过程》，加里福尼亚大学1952年版第194页。

㉔《判断力批判》，中译本上册第166、156页。

㉕刘复：《书亡弟天华遗影后》。
㉖《管子》卷十三，短语十一。
㉗阿诺·理德：《美学研究》，伦敦1931年版第159、160、162页。
㉘托马斯·芒罗：《艺术心理学的过去、现在和将来》，载美国《美学与艺术批评》杂志1963年春季号。
㉙《列宁选集》，第1卷第12页。
㉚转引自罗莎蒙德·E·M·哈丁《灵感分析》第14页。
㉛转引自艾伯特·R·钱德勒（Arbert.R.Chandler）：《美与人性》，纽约1934年版第329页。
㉜《马克思恩格斯全集》，第4卷第160页。
㉝参见托马斯·艾罗：《艺术的发展及文化史的其他理论》，纽约版第514页。
㉞布雷恩（Lord Brain）：《天才的特征》，载《英国美学杂志》，1963年4月号。
㉟阿诺德·豪泽(Arnold Hauser)：《艺术史的哲学》，纽约1958年版第59—60页。
㊱《美学》，中译本第1卷第354页。
㊲《关于战争与死亡的合乎时代性》，载《弗洛依德全集》，伦敦1946年版第10卷第331页。
㊳转引自玛格丽特·威尔金森(Marguerite Wilkinson)：《创作方法》，纽约1925年版第263页。
㊴转引自马克斯·舍恩(Max Schoen)：《艺术和美》，纽约1937年版，第47页。
㊵里布特（T.Ribot）：《论创造性的想象》，1906年芝加哥版第58页。

㊶霍斯曼（A.F.Honsman）：《名称和诗的性质》，纽约1933年版第49页。

㊷戈查尔克（D.W.Gotshalk）：《艺术和社会制度》，1947年芝加哥版第66页。

㊸同上，第163页。

㊹杰罗姆·斯托林兹（Jerome Stolnitz）：《美学与艺术批评哲学》，波士顿1960年版第97页。

论 灵 感

〔英〕H·奥斯本①

"灵感"一词，可以就一般意义上使用，也可以就特殊意义上使用，后者主要涉及艺术作品的创造，并且也通过这个词被引伸了的意义来泛指那种在科学、哲学等领域中的创造性成就。在这个术语的一般用法上，我们常常指的是一个人（在他自己或者别人看来）仿佛从他自身之外的一个源泉中感受到一种助力和引导，尤其是明显地提高了效能或增进了成就，这时候我们势必会说这个人获得灵感了。对于那样的灵感的源泉可以被认为是由自然所赐或由某种超自然的神奇力量所赐。例如我们可以说某人是在和他所崇敬的另一个人（无论是活的或是死的）的接触中得到了灵感。当这种源泉表面上象是超自然力量的时候，宗教人士就会说这是由于上帝的恩赐，并且相信是上帝给予了他们以他们所意识到的那种帮助、引导和力量。在古代曾经流行过那样的一种信念，认为灵感是指一个人接受了他个人的"天才"的指导。这种信念同样也在许多文化领域内广泛流传。

例如在神态恍惚的巫术状态中，巫师通常被认为是他的思想被某个活人或死人控制住了，并且用这个人的声音来说话。这就是一个人通过地球之外的、但又不是超自然的存在物而暂时着魔的例子。这种着魔只限于一种精神恍惚的状态或施行降神术的那段时间里。在这种宗教的迷狂中，宗教的灵感被认为是

达到了顶点。那样的一种状态虽然是暂时的，可是人们深信它可以对人的整个一生和人的性格发生深远的影响。由于这种影响，过去人们常常说那是一个“被神所陶醉”的人。

一、诗人的灵感，它的传统上的含义大概是在公元前五世纪末被德谟克利特采用并由柏拉图加以发挥的。在此之前，人们往往把诗看作是一种工匠的技艺，把大诗人看作是一些在了解和运用技巧方面出类拔萃的行家（荷马、赫西阿德、平达等古希腊诗人向诗神缪斯所作的祈求，并不是对于神性指导的一种信赖，而是为了获得专业上的神秘信条和诗人所获得的技艺上的诀窍对缪斯所作的一种尊敬的颂辞）②。与这种看法相反，据说德谟克利特曾断言：诗人只有处在一种感情极度狂热或激动的特殊精神状态下才会有成功的作品（狂热fervour这个词的拉丁文是furor，它被本·琼森Ben Jonson解释为“诗人的狂喜”）③。这种情绪上昂然自得的特殊精神状态被认为就是一种疯狂，并且在习惯上总是把它看作是与一个人在控制着他的全部机能时的那种正常状态相对立的。柏拉图接受了这种诗人必须迷狂的理论，并且还为它增添了一种着魔状态的超自然的学说④。当人们在占卜过程中着魔于神的时候，宗教的迷狂是在一种对神母、酒神和先知的崇拜中被培养起来的。当时用的是enthousiasmos（神性的着魔）这个词，而处在这种情况下的人也就是entheos（着魔于神的人）⑤。在柏拉图的《斐德若》篇中，他说这一学说来源于Himera城的斯忒西科⑥（可参见《斐德若》篇[244]，朱光潜译：《柏拉图文艺对话集》，1959年版，第108—109页。——译者）“此外还有第三种迷狂，是由诗神凭附而来的。它凭附到一个温柔贞洁的心灵，感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界，流露于各种诗歌，颂

赞古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的教训。若是没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人。他的神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。”⑦有趣的是柏拉图追随德谟克利特，把他的灵感理论仅仅局限于文学，在《伊安》篇中，柏拉图认为其他凭技术的艺术（诸如绘画、雕塑和音乐）的技巧都象医学一样，并不是依赖于灵感而只是依赖于某种特殊知识的应用和技巧的熟练。

柏拉图深信，各种由于对神性着魔而产生的迷狂形式有一个共同点，这就是只要一个人处在这种情况下他就不能从理性上控制自己的行动，不再能依赖于自己的知识和技巧上的熟练，而是受某种强烈情绪所支配，被一种外在的力量所引导。柏拉图否认迷狂状态就一定是坏的，并断言："在现实中最大的天赋是靠迷狂状态得来的，也就是说，迷狂状态是诸神的一种赏赐。”柏拉图的“神赐的迷狂状态”这一学说，在希腊文化的时代就被公认为是正统的，并且在罗马的文学理论中仍然保留着。通过十五世纪文艺复兴初期和十六世纪意大利艺术中的诸如莱奥纳多·布鲁尼，马尔西利奥·菲西诺，弗朗西斯科·帕特里齐等柏拉图主义者的批评而再度流行（虽然某些象卡斯特尔维屈罗那样的人文主义者是否认灵感的必要性的）。柏拉图主义者们接受了诗人必须迷狂的说法（热狂的诗学），接受了它是神赐的观点，并且接受了认为诗人在迷狂状态中所说的话都不是他自己的声音而是诸神的声音的说法。由于把绘画、建筑、音乐、雕塑等都作为“文艺”来看待，柏拉图主义的灵感说也就通过菲西诺学派和佛罗伦萨派而逐渐被应用于这些艺术之中。除了承认必须有神赐的灵感外，有时也承认那种具有

一定规则和技巧性的工匠技艺的价值，后来还渐渐地理解到一件作品（无论主要是来自技巧的熟练也罢，或主要是来自灵感的直觉也罢），都要部分地依赖于作者的气质。

这样，在传统的理论中，诗人的灵感就往往被归因于某种超自然的迷狂状态，这种状态引起某种常常被描述为疯狂状态的高度激动的情绪。它取代了那种认为诗和其他一些需要特殊技巧的职业相同（包括其他美的艺术在内），也只不过是一种手艺和技巧的说法。这种文雅的、半捏造的热狂说的诗论，面对着那种容易接受的相反观点的经验证明（文学作品一般并不是由激烈的情绪刺激所完成的），而且不顾古典主义时代和文艺复兴时期人们对诗歌或文学技巧原则的强烈兴趣，竟然在历史舞台上保持那么长久的地位，这似乎是令人奇怪的。事实上这种理论竟公然比十八世纪启蒙思想家的理性主义的见解还存在得长久，而十八世纪的启蒙主义者几乎是根本不用灵感这个概念的。现代艺术理论中的灵感说则主要植根于十八世纪启蒙主义以后的浪漫主义时代所强化了的主观主义之中。这种理论和传统理论的区别主要在于它认为灵感的源泉主要是存在于艺术家本身而不存在于艺术家之外。它展现在两种主要的倾向中：其一是和天才的概念相结合；其二则与无意识的心理学相结合。

二、十八世纪的那种认为“热情”本身都值得怀疑的新古典主义，宁可强调技巧和有意识的构思在艺术家创作中的作用，但又并不排除情感、虚构和想象的必要性，甚至对于在浪漫主义以前就被认为具有头等重要性的“天才”这个概念，他们也是好不容易才给予认可。

在后来的拉丁词中，“Genius”（天才）是作为“inge-

nium”（即talent才能）的同义词而流行的，并带着这种意义在十六世纪时传到英国。当天才概念在十八世纪的进程中开始被设想为有一种新的重要性的时候，关于天才与才能关系的两种意见出现了：这两种意见都同意才能可能是天生的或者是后天的，而天才却总是天赋的（虽然并不一定是遗传的）。并且这两种意见也都同意天才意味着某种出人意表的异乎寻常的才能。这两种意见的区别在于：（天才和才能的差别究竟是程度上的差别还是它们根本就是两种东西。）弗朗西斯·高尔顿在他划时代的著作《天才的遗传性：——对其规律和后果的研究》（1869年）中支持前一种观点。而另一种通常更为直率的看法所作出的区别，则大体上符合于最近一些心理学家关于在解答问题的智力和创造性思考这两种能力之间作出的区别。例如，杰勒德在他的《天才论》（1774年）中说："天才这个概念不仅被一些平庸的作家、而且有时甚至被一些有见识的作家把它和能力的概念相混淆了。然而，它们之间的区别是再明显不过的，……天才当然是一种创造能力，依赖于这种能力，人才能在科学中作出新发现或者创造出独具一格的艺术作品。”康德则把天才更加狭窄地限制在一种美的艺术的领域内，并称它为“大师的独创”。拉韦松（Ravaisson）在《法国哲学》一书中说：“恰恰是在发明创造的活动中，最鲜明地显示出今天人们称之为‘天才’的那种伟大的精神力量。大家都一致认为天才首先在于发明、创造。”

在天才和独创力这两个问题上，存在着许多混乱的看法。正是在这点上，独创力开始被提高到用以衡量艺术杰作的主要标准的地位。天才，作为这种创造力的源泉，被宣布为超越于一切规则之上的：正如蒲伯可以以他的天才去称那些自鸣得意

的庸才为庸才那样，天才的诗人“能够获得一种超出艺术范围的天赐魅力”（这里所谓的“艺术”，仍然是指那种“技艺”的意义上的艺术）。可是天才的作品在创作过程中仍然需要某种技艺。在雪脱·乔舒亚·雷诺兹为他的《第六次讲演》所写的注解中说道：“天才被看作是创造卓越作品的一种力量。这些作品光靠艺术规则是完成不了的。这种力量不是任何格言所能教导的，并且也不能靠勤奋来获得。”然而，在往后的几页中他又写道：“甚至天才的作品，象所有其他的结果一样，由于他们必须有自己的原因，它们也就必须同样有自己的法则。”

康德所采取的观点是把创造力作为天才的必需条件，虽然这还不是天才的充分条件。他不厌其烦地重复说天才是一种不能用明确的规则来规定的艺术创造力，因为他把美的艺术看作是一种技巧，这种技巧的作用就在于它能制造一些美的事物，并且还因为康德认为美不能通过概念建立起来，因此他就把美的艺术定义为“天才所创造”的艺术。他用下面这个众所周知的声明开辟了这个领域：“天才是一种替艺术制定规则的能力。”但是他随即又不得不解释道：他这里所说的“规则”这个词有一种不同于那种匠艺规则和技巧的特殊含义。匠艺的“规则”可以用“戒律”的形式表现出来。天才的“规则”则在于它的作品之中，这种作品必须被“作为典范”，那也就是说它们必须被后人作为一种范本来学习。换言之，天才的作品也就是能够对别人起一种灵感作用（指在本文开头所提到的那种意义还不太充分的灵感而言），并且，只是在它们起到这种范本作用的情况下，才被看成是天才的作品。康德承认要解释清楚这一点是很困难的。并且说：“一个艺术家的诸观念激动了他

的学徒的类似的观念，假如大自然给他的心灵能力装备了一个类似的比例。”（《判断力批判》中译本上册第155页）尽管通过勤奋学习所得来的匠艺的艺术和那种天才的艺术有所区别，但没有一件优秀的艺术品不带有一些机械的东西，受某种规则的制约并遵循这种规则。因此，靠教学而得来的某些东西也构成了艺术的本质条件。

那样的一种灵感概念将会符合于沃丝沃思（Wordsworth 1770—1850英国诗人）的立场。沃兹沃思虽然对“内在的冲动”和自发的灵感有所信赖，但他总是或多或少不太重视弥尔顿（Milton 1608—1674英国诗人）的那些“即席作成的诗句”，并且在后来——特别是在他晚年——也已经认识到了修改的必要性和技巧能力的重要性。如果承认技艺是一种甚至在没有自觉的和审慎的控制下也随时都能发挥作用的艺术处理上的技巧，那么灵感这个概念就可以扩展到甚至可以适用于象科尔里奇（Coleridge 1772—1834英国诗人）对创作《忽必烈》的说明那样极端的例子。

浪漫主义者认为灵感从内部得到源泉，是天才自然而然的、不受任何约束的流露（这种看法是有代表性的）。但具有天才的人却往往能够感觉到、并且常常相信自己与事物的现象背后那个终极的实在有某种特殊的紧密关系，并且可以接近那种不能用日常语言或科学语言所能表达的神秘真理。因此，天才的作品就被描述为来自这种超越的、伟大的实在的启示、非言词所能表达的真理的显露。通过这些作品，普通人就能获得和这种伟大的实在相接触的启示。因此，施莱格尔（Schlegel）在《哲学讲义》里把诗看作为“只是上帝的天国在地球上的一种可见的显现”而已。这种说法以及其他一些类似的说法都非

常接近于柏拉图把诗看作为一种传播超自然的力量所认可的真理的启示，尽管柏拉图的神性的迷狂说和诗人疯狂的内涵已经消逝了⑧。

浪漫主义者要求在他们的诗歌和艺术中反映出与普遍真理所具有的特殊联系；正是在这种要求中，西欧的灵感概念最接近于东方的理论。艺术为自我表现而自我表现的这种观念对东方的思想习惯来说是格格不入的。中国艺术是以表现“道”的普遍原则来加以评价的，艺术家的自我表现仅仅在这样一个范围内才得到承认，即他能使自己与普遍的“道”相融洽，以致于可以通过他本性的表现来作为一种“道”的媒介手段而起作用。印度的艺术家则被指望通过施加于自身之上的精神戒规使自己和幻觉世界后面的玄奥的实在相接触，通过他的艺术中的自我表现，使得其他人也可以欣赏他所完成了的精神升华的产品⑨。

三、与前面所述的那种背景相反，把无意识的思想作为各种艺术创造力的源泉这样的观点正在取得愈来愈大的优势⑩。卡莱尔(Carlyle 1795—1881 英国评论家、历史学家、哲学家）说：“无意识是创造的标记，而有意识充其量也只不过是机械的粗制滥造的标记而已。”他在谈到匠艺的作品和天赋的作品（也可称之为有灵感的作品）之间的区别时说：“匠艺的作品是有意识的、机械的；而有天赋的作品是无意识的，有生气的。”雪莱在1821年所写的《诗辩》中（这一著作大部分导源于柏拉图的《伊安》篇），用夸张和狂热的词句表示出诗的高度价值和诗的洞察力的同时，强调了诗人的意识能力在创作活动中的被动性，他把灵感看作是一种“看不见的影响”，并且是一种不知不觉的出自内心的力量，是由无意识的精神中放射

出来的。它也不是一种象理性那样，可以依照意志的决定来加以运用的力量。与此相对应，他又说："我们天性的意识部分既不能预示灵感的来临，也不能预示灵感的离去。"因此，"当开始构思的时候，灵感就已经衰退了……"。在德国，反唯理智主义者的倾向可以以克莱斯特为例。克莱斯特用傀儡的形象去说明这种无意识创作的自动作用："所有不知不觉的东西都是美的，但无论什么东西只要它一旦认识到它自己，那就会变成畸形的和被歪曲了的。"⑪

在日益增长的弗洛伊德学说和精神分析学的影响下，那些对灵感概念仍然保持着兴趣的人们倾向于把灵感和材料从艺术家的无意识精神侵入艺术作品之中这一活动视为同一种东西，或把灵感和以无意识的方式把艺术形式加诸于有意识地收集起来的材料之上这种活动视为同一种东西。这似乎可以解释许多艺术家在创作过程中所经验的那种外在信息或控制的意义，这也可以通过与某些外部力量所施加的强制感觉的类比而得到解释，在另外一些情况下，当无意识的材料"显现"在意识之中时，通常都能体验到这种感觉。这也似乎可以恰当地说明，为什么优秀的艺术作品不能依靠对创作规律有意识的应用和技巧的熟练来生产，就象手工艺作品的生产那样。并且也似乎可以恰当地说明为什么艺术家自己不能用逻辑的辞汇充分解释他们作品中的那些使他的作品被公认为优秀艺术作品的种种特征。在超现实主义者的理论中，可以看出这种倾向达到了登峰造极的地步。完全为自我表现而自我表现这样一种观点，逐渐成为二十世纪内最有特色的美学学说，并且经常被认为是一种最正确的艺术创作方法。无论这种为自我表现而自我表现的理论是否和自动主义的理论相结合，对它的强有力的反驳却存在于这

样的事实中：尽管极大多数人能够用接近无意识的方法去获得某种技巧，可是其中只有极少数人创作出来的作品才被认为具有艺术价值。如果灵感作为艺术创造的源泉只不过是一种自我表现，那就没有理由去说明为什么有艺术灵感的作品不仅一定会使艺术家个人的朋友或他的心理分析学者感兴趣，而且也使其他人感兴趣。

四、我现在希望从无意识的理论中提出一种修改了看法的灵感理论，这种理论既无损于无意识理论的优点，又不受它生硬而难以置信的影响。

然而，首先这一点必须弄清楚：这种要在艺术家的无意识精神状态中去发现艺术灵感源泉的理论，并不是必须相信成功的自我表现是成功的艺术成果的充分保证。不仅是精神病患者的艺术（或一般不能称之为艺术的艺术），而且由正常人（业余的诗人、画家、音乐家等）创作的那种高度协调的艺术，按照任何日常标准来说，尽管都已经成功地完成了称得上是自我表现的那种自我表现，然而至今却仍然远远没有获得艺术的价值。它也不能言之成理地解释：作为同一等级的人们为什么和成功的艺术家比较起来就会是下等的人。象温斯顿·丘吉尔爵士那样的人，作为一种个人的存在，对于任何一个取得了更大成功的艺术家来说毫无疑问不能算是处于下等的。因此，任何一种认为灵感从无意识精神状态中产生出来的理论必然会由于硬塞给自我表现以另一些成功的附加条件而把它的范围弄狭窄了。例如，有些人可能象象征主义者所相信的那样，认为伟大的艺术是一种关于超越的实在和超越的真理的知觉符号，艺术家通过他那种无意识精神状态下的非智力过程模糊地意识到这种超越的实在和超越的真理。在近代，这类东西被康定斯基、

马勒维奇、蒙德里安、查尔斯、皮德曼(Charles Blederman)以及其他几何形抽象主义的拥护者们和那些受自动主义的超现实主义学说影响的艺术家们奉为金科玉律。然而，如果认为所有成功的或甚至所有伟大的艺术都是由于它们以这种方式揭示了先验的真理，那仍然是讲不通的。如果这种理论想要站得住脚，那就必须找到其他某些手段，以便把那种能导致成功的艺术家的艺术创作的无意识表现和那种不能做到这一点的无意识表现之间区别开来。简单地把前一种无意识的表现称之为“灵感”，而不把后一种无意识的表现称之为“灵感”，这是一种以假定的论据进行狡辩的作法。

其次，任何站得住脚的艺术灵感理论都必须能够解释下列经验事实：

1、在那些进行创作的艺术家中间，有一种非常普遍的感受，这就是艺术家在艺术创作中是某种来自他们自身之外的信息或启示的领受者，或者处在某种外部的强制或指导之下。对于这种感觉来说，是有充分证据的。这种感受就其强度和可信程度来说是多种多样的。我们既不能否认这个事实，也不能否认这种感受的性质。当然，这种感受外界影响的感受的存在，并不能保证这种影响一定就是外界的。在宗教场合中人们也常能经验到类似的感受，那时人们普遍地认为那是外界的力量和超自然的力量，但是，这种感受也能发生在另外一些场合，那时人们就用材料从无意识的精神状态上升到有意识的精神状态这种情况去对它作出解释。

2、事实上，艺术作品不是通过遵循某一组规律就能创造出来的，它们也不仅仅是某些可以传授的技巧的产物。在任何艺术作品中都有某种独特的东西，这种东西不是那些可以传授

的技巧所能制造出来的。

3、对于一件被列为优美的艺术品或具有审美价值的作品所具备的那些特征，甚至连艺术家本人也不能用语言加以清楚地说明，由于文艺批评所涉及的就是这些特征，因此人们一致认为批评家能够做的至多只是通过间接的外观的方式引导他们的读者直接地看出这些特征事实，这是我们必须承认的，我们相信下述这种灵感理论能够对它们作出适当的解释。

一件艺术作品是一种结构：通过对审美特质的占有，这种结构就可以构成优秀的艺术。对任何一件可以作为艺术作品来看待的人工制品来说，审美的特质是必不可少的，虽然也许光有审美特质还不是构成艺术作品的充分条件。一般人都同意，审美特质属于一种广泛意义上的“显现”的特征，这意味着审美特质不能通过对一组规则的运用而从非审美特质以及它们之间的相互关系中去引伸或推断出来，虽然结构中有关的非审美特质的任何变化都将影响到它的审美特质的变化，这种变化可能是不均衡的。极大多数的艺术品都是一种带有审美特质的复杂结构，这些审美特质处于各种不同而又互相牵制的等级之中，这些等级组成一个有层次的体系。被看作是一个整体、一种经验的统一形态的艺术作品，具有综合的审美特质，它所包含的每一部分也都有它自己的审美特质，不仅从结构的非审美的特征中“呈现”出来，而且也从它所包含的每一部分的审美特质中“呈现”出来，因此，不可能通过运用一组规则，从它各部分所包容的那些已知的审美特质中引出或推断出整个作品的审美特质。

正因为不可能通过某些规则从艺术作品的非审美特质中去获得或推断出一种结构的审美特质，或者从它所包含的各部分

的审美特质中以及从各部分之间的关系中去获得和推断出整体结构的审美特质，因此，它也就不可能事先去预知或计划一件人工制品的那种将表现出所希望的审美特质的结构。我们不可能根据一些原理和规则、通过逻辑的或理智的计划在某种方式上把各种非审美要素凑合在一起，以便生产出预先设想的审美特质。这就充分说明艺术创造和熟练的匠艺之间的区别，并且也充分说明了优秀的艺术作品不可能仅仅通过自觉地运用某些已知的规则和方法就能产生出来。所有优秀的艺术品都具有这样的一种结构：它由于具有一些完整的、突出的审美特征，因而在某种程度上是独一无二的。并且这些审美特质不能通过有意识的和仔细考虑过的计划而获得。这样，一种直觉的因素就成为不可缺少的了。

那种参与创造一件优秀艺术作品的直觉因素并不包含有意识地和深思熟虑地运用逻辑推理，在这种意义上说它是无意识的。这并不一定包含——虽然也可能包含——材料从精神的无意识深处迸发出来，后者是精神分析学研究的课题。直觉并不一定涉及艺术家的无意识的精神状态的内容。它也可能是一种关于外部事物的性质、新的类比、新的综合等性质的直觉。恰恰过程本身、直觉才是无意识的。假如我们把心目中的某个问题或决定提出来，并有意识地在一段时间内不考虑它，突然这种问题的解答或活动过程作为一种“灵感”或直觉闪现了，并呈现在有意识的知觉中，在这种情况下，它是无意识的。同样，那种居于艺术创作核心的直觉也是和有意识的智力活动有区别的。

今天的艺术家和过去一样，都普遍地认为他们作品的“观念”是“来自外面的”，至于这些观念从那里来，艺术家是不

知道的。有时这些观念是完整地、完全地出现的，当艺术作品诞生之际，它早就在艺术家思想的孕育中羽毛丰满了。也许更为经常的是这些观念象一个若隐若现的被遗忘了的姓名一样，它是朦胧的和不完整的。它在构思过程中作为一种强烈的指导发挥作用，它本身随着写作的进展而愈来愈趋向于明确和精确。正是依靠了这种强烈的、但没有充分明确地表述出来的指导性观念，艺术家才能在他工作过程中这样说：这件作品是恰到好处的，那件作品还不是恰到好处的。正如一个被遗忘了的姓名一样，我们可能在记起它以前就知道它不是什么，同样地，艺术家所能追求的只能是那种他所未能精确地使之具体化的"恰到好处"。

艺术家关于艺术作品的"观念"并不是概念化的，也不能用语言来表达。甚至在由词所构成的文学作品中，作品的"观念"是词和意义的结构所固有的，它体现在小说或故事情节中，体现在各种人物的相互作用或各种联想的唤起中，但它本身却不能用词表述出来，它是整个形象的结构所固有的，也是我们对熟悉事物的一种新的见解所固有的。在以一种新的方式把各种事物混在一起（这种方式常常在比喻中处于核心地位），并给予揭示性的对待时，这样的一种观念也是固有的。由于那样一种"观念"不能用词来明确表示出来而必须被体现和表现在艺术作品之中，因此也就不可能把它归结为象精神分析学者经常谈到的那种从无意识的精神状态中得来的符号材料。视觉的艺术作品的内容可以是一幅风景或肖像，或者它也可以是从无意识的精神状态中涌现出来的符号化了的形象。但是在这两种情况下所表现的内容都未能使某件人工制品成为一件艺术品。这也就是在一件天才的超现实主义者的艺术作品和一件被

看作是“精神病患者的艺术作品”的人工制品之间的区别。

那样一种“观念”的出现，通常都伴随着一种热情的冲动，一种精神活力的迸发和一种几乎有强制力的对工作的需求，它也就是最适合称之为“灵感”的那种结合。

（朱狄译　涂纪亮校）

---

①原注： H.Osborne原为《英国美学杂志》主编。本文原载《英国美学杂志》1977年夏季号。

②例如，可以参看埃里克·A·哈夫洛克：《柏拉图导论》1963年版第155页以下。

③参见西塞罗：《论雄辩家》2、46、194：“我曾经常听人说，一个人如果没有心灵的火花，没有一种近似狂热的气质，他就不能成为一个优秀诗人（德谟克利特和柏拉图著作中都有这种说法）。”西塞罗在《论占卜》1、38、80中说：“德谟克利特认为，没有狂热，任何一位诗人都不可能成为伟大的诗人，柏拉图也这么认为。”贺拉斯的《诗艺》295：“德谟克利特相信天才，比可怜的艺术要强得多，并且把头脑清醒的诗人排除在赫利康（神话中诗神所居之山，意即诗歌的领域。——译者）之外。”本·琼森引证了塞内加的话：“在阿那克雷昂看来，有时颠狂是一种内心兴奋。”对于这一点，他补充说：“通过这种颠狂，他才能了解诗人的狂喜。”他还引证了奥维德关于诗人着魔于灵感状态的理论主张：“神依附在我们身上，……他给我们灵感。”

④亚历山大城的克里门特把诗歌灵感的着魔论归诸于德谟克利特所说：“诗人怀着激情和神圣灵感时所写的诗篇

是最美的。”可是，他把这种学说归诸于德谟克利特，那是错误的。德谟克利特主张一种排斥超自然的干预的机械唯物主义，亚里士多德也认为这些疯狂激动的形式具有生理的原因。

⑤在西塞罗时代，它的拉丁文同义语是afflatus，在公元十二世纪之前，人们一直没有从艺术灵感的意义上使用过inspiratio一词。

⑥斯忒西科，希腊抒情诗人（公元前640—555年），他作为一个合唱赞美史诗的发明者而闻名于世。

⑦《斐德若》篇244a—245a。（这里的这段译文根据朱光潜译的《柏拉图文艺对话集》第111页——译者）。也可参考《法律》篇719c；《会饮》篇197a以及《伊安》篇中的许多地方。

⑧不过，布莱克（Blake1757—1827，英国诗人、插图画家。——译者）则依然相信他的诗是由神口授给他的，而在这种时候他则处于一种神志恍惚的状态。

⑨“自我表现”的概念很早就已为中国作家所熟悉。但中国艺术家首先需要使自己与“道”的宇宙精神相协调，只有当艺术家通过表现自己也表现了道的时候，自我表现才被认为是正当的。而印度的艺术家则被指望去忍受一种他加诸于自己的精神戒条，一种以主观和客观的一致为其理想的瑜伽的精神模式。它在某种方式上颇类似于西方那种神秘的宗教修行。只有艺术家通过这种修行、并能表现出他所洞察的玄秘世界（而这个世界又处在瞬息即逝的幻觉世界之外），或者与这个玄秘世界相结合时，自我表现才能是正当的。（可参考H·奥斯

本：《美学与艺术理论》1968年版第237页）

⑩“无意识”这个词正是在这种情况下开始被使用的。有人认为弗洛伊德是从文学理论中对这个词的流行用法上来采用这个词的。（译者按：许多有关弗洛伊德学说的中译本常译作“潜意识”，我以为译作“潜意识”比“无意识”好，但奥斯本在本文中都用“unconscious”这个词，所以只好直译为“无意识”。）

⑪见《论傀儡戏院》（1811年）和《遗著》（1840年）。

《论灵感》读后随想

毛　星

读了奥斯本的《论灵感》，虽然觉得作者的某些立论带有唯心主义的观点，但就探讨"灵感"这个相当复杂的问题来说，仍然可以参考。

马克思主义者坚持彻底的唯物主义。这是真正的科学观点，也是真正革命的观点。用这样的观点去分析、判断事物，概括言之，就是实事求是。有简单的事物，也有复杂的事物。简单的事物容易认识，复杂事物的认识则较为繁难。可是科学研究的对象却恰恰是这些比较复杂的事物。对于这样的事物：看不见或者否认它的复杂性，是错误的；把复杂性夸张，以至认为不可知，认为神秘，也是错误的。在意识形态领域，特别是文学艺术这样比较复杂的精神领域中的现象，唯心主义者用唯心的观点去分析、解释，往往走入迷宫，把本来复杂的事物弄得更加复杂以至神秘化了。这，我们自然是要反对的，我们多年来也的确反对过了。这是完全应该的。但是我们也存在一种与之相反的错误，那就是简单化的倾向。这种简单化的倾向，表现于对待马克思主义，就成为了庸俗化。这种倾向很容易与政治上的"左"相结合，或者本身就是政治上"左"的表现。有这种倾向的人，因此就容易被空喊"左"的革命口号的人象林彪、"四人帮"一类阴谋家、野心家所愚弄、所欺骗，而林彪、"四人帮"一类政治骗子也正是用反修正主义、反资产阶

级思想的大棒来打击人，把一些问题简单化，或者简单干脆地把一些客观存在着的东西根本取消了。这样的问题是不少的，灵感便是其中的一个。多少年来，人们不能谈也不敢谈灵感，不是认为唯心主义的灵感论荒谬，而是认为灵感本身就象妖魔一样，是唯心主义的东西，是资产阶级玩意，应该批判、打倒。

灵感，客观存在着，不仅存在于艺术创造的活动中，也存在于其他领域。这是一种精神状态，或者可以说是一种很可珍贵的精神状态。这种状态的特点是突发的，非预期的，能促进认识或创造性活动飞跃发展，人类不少可贵的发明创造往往与之相联。古希腊阿基米德一次入浴，忽然有悟，起来在街上狂呼："我发现了！我发现了！"他发现了比重的原理，这就是阿基米德原理。近代力学之父的牛顿，一次看见苹果落地，顿然得到启示，于是发现了万有引力定律。这些突然的领悟都可说是灵感的表现。在艺术创造的活动中，这种现象就更多了。诗人，有时连一个字也写不出，但可以因某种触发，也就是获得灵感，而浮想联翩，下笔不能自休。甚至写研究论文，也有这种现象，有时笔、思具滞，不能作一言，有时却忽有所悟，而文思潮涌，一泻千里。苦思苦想怎么也想不清楚的问题忽然一下子明白、认识，穷搜冥想怎么也构成不了的形象，忽然一下子在眼底清晰显现，来的那么突然，以至连作家、艺术家也不胜愕然，无法解释。这就成为奇迹，成为神秘。加以文艺及文艺创作有自己的特点，一些人就抓住这些特点制造了种种说法，比如：由于艺术创造的形象的特点，有人就大倡直观、直觉说，把艺术活动与理性对立；由于艺术作品及艺术的创造活动中感情的因素占有重要地位，于是有的人就不单强调激情，而且大讲迷

狂，把诗人、艺术家与狂人、与精神病患者等同。把这些与灵感联系起来，于是灵感就更具神秘的色彩了。

唯心论者关于灵感的理论，事实上不是什么认真的研究，而只是强调它的神奇，认为这奇异的现象是来自作家、艺术家自身之外，不但是无意识的，而且是带着外来强制性的，是一种着魔，甚至把它与巫术联系起来。干脆一句话，认为不能解释，不可解释。有的直截了当说这是一种神授。在我国就有这样一个传说：六朝时梁代诗人江淹的才能是神授的，是早已去世的晋代诗人郭璞授予的，后来郭璞在梦中把五色笔索去，于是江淹就"才尽"了。

灵感存在，灵感的作用与力量不可忽视，也应该承认灵感的种种特点。这是事实，而且要承认这一事实所包含的颇为复杂的内容。但是，不能认为灵感这一现象不可解释，把它说得如何神秘。唯心论者把灵感神秘化，或者说不能对这一现象作科学解释，原因是把它同客观存在的现实生活割离了。不但割离了生活，而且也与作家、艺术家即灵感的获得者割离了。这样，灵感就成为游离了一切的东西，成为天外之物，成为神秘之物了。唯物主义者认为，一切意识形态的精神现象，都是物质的客观世界在人们头脑里的反映。灵感这一种精神现象也是如此。它出自并表现于人的头脑，是头脑的直接产物，因此与作为主体的人密不可分，但它的来源则是客观世界，是客观世界的主观反映。苹果离开树枝不是向上而是向下落地，入浴时身体排挤水与体积及体重的关系，都是客观的物质现象，在阿基米德之前或同时，在牛顿之前或同时，几乎人人都曾看见苹果或类似苹果的什么果子落地，几乎人人都曾在浴盆或与浴盆类似的什么容器里入浴，可是却只是牛顿发现落体定律，只是阿

基米德发现了比重原理，这就得归功于主体的主观的原因。但构成这主观的原因，又有客观的根据，那就是牛顿与阿基米德对所发现的问题已早有思考，并对有关客观现象作过许多观察，头脑里已贮存了不少有关印象。现在科学上有一样了不起的发明，叫做电脑，电脑的用途正飞跃发展，甚至据说比人的头脑还敏捷。决定电脑活动内容的，是编号存储的资料。人脑也是一个巨大的存储器，存储了客观世界的许多印象，人们的思索、想象、幻想包括灵感，都是从这里来的，没有这些储存，头脑完全空空，即使生理机能很健全、很灵敏（这就是聪明人或所谓与常人不同的天才，他们的超人智慧，在生理上的根据），一切精神活动，不论意识的或下意识的，就都不会有。不论科学家或艺术家的灵感，都是辛勤思考，辛勤观察，辛勤积累、存储种种资料，在这样的存储的基础上，因一定时机而产生的。因此，不能坐待灵感，而必须实践，必须极为辛勤地实践。电脑在日新月异地向前发展着，但任何电脑都不可能如正常的人脑那样灵活、丰富与变化无穷。因为，人脑是有生命的，电脑却只是一具机器，尽管这个机器的机械的准确度、灵敏度及其规律性比人脑要更优越些。正常的人，每时每刻都在感受外界的刺激，接收、存储外界的新的印象，电脑的存储却是固定的；人脑的印象一些部分潜沉，往往不为主体的人所知，电脑虽也储有备用资料，但却是储有者明确知道的；电脑的机能不论如何精巧只是机械活动，人脑的活动则不仅无比细微而且极度地灵活。这就是为什么电脑的活动是计划的、预知的，按照机械的规律，而人脑则有不少活动，不能预先计划，不为机械的规律所限。这也就是为什么人脑有灵感，电脑不可能有灵感。

灵感的一个重要特点是突发的、飞跃式的，这种现象甚至在自然界也存在着。一切运动都有渐变和突变。比如给水不断加热，温度逐渐上升，在正常的情况下，到了摄氏一百度水就沸腾。一百度被称为沸点，八十度、九十度以至九十九度都不沸腾，只有到了一百度这才沸腾起来。灵感的突发也可借此说明，只是精神活动比水的加温变化，复杂多了。水可以找到一百度这个沸点，灵感则不是这么简单，不能简单给它刻度。科学家思考科学上的问题，艺术家塑造形象，如果是复杂繁难的课题，往往会遇到障碍，为了解决这一课题，象对水加温一样，科学家或艺术家努力探索并不断前进。可是由于某种原因，在九十度或九十九度时，遇到障碍不能前进了，但头脑的活动并未真正停止，由于某种机缘，外界的某一刺激象按准了电脑的电钮一样，某些潜沉的意识起来了，一切有关的存储活动了，种种有关的记忆、联想组合跳跃了，象水温一下子达到一百度，于是爆发，于是沸腾起来，出现了顿悟，出现了突然清晰的情景。这就是灵感。

由于灵感的出现，突然解决了探索者探索的问题，突然闪光照亮了前进的旅程或亟待达到的目标，因而获得者获得一种喜悦以至狂喜，情感常常处于亢奋状态，特别是富于感情色彩的艺术创造，不免伴着不可抑制的激情。这种情感常是热狂的，但并不是精神病患者的疯狂。因为，如果真正疯狂，创作就不可能进行了，这种不能抑制，甚至在日常生活中也可出现：一个人压抑自己的情感，到了一定的极限就爆发起来，以至自己都不能控制，但如不到神经紊乱的程度，不能说这人已患精神病了。

艺术创作要塑造形象，艺术家要用活生生的艺术形象去吸

引和感染人，以此反映现实生活，显示生活的真理，而不象科学家那样用概念、用概念构成的推理判断去说服人，去解释生活现象。艺术上概念化的作品是失败的作品。因此，艺术家要捕捉形象。在这里，创作活动中的灵感也呈现为活动着的形象。艺术家在塑造自己的人物和生活图景时，就常常在幻想的形象中生活。这是艺术创作活动的特点，也是艺术的灵感的特点。但不能因此就说艺术家不使用概念，没有逻辑的思维，对所描写的生活没有自己的明确的是非观念，以至认为作品形象中所包含和显示的观念与作者无关。关于这个方面，有许多专门的问题需要探讨，象形象思维问题、作品的客观的思想意义有时大于作者的主观思想等等，就不在这里展开谈了。

总之，在一切创造性的活动中，灵感是有益的存在，它常常促使活动飞跃发展，只能珍重，不能排斥，不能抹煞。因此灵感问题是个值得认真研究的问题。它复杂但并不神秘。让我们根据客观现实，根据社会现实生活，根据创造性活动的实际，实事求是地来探讨这个问题吧。

灵 感 小 议

蒋孔阳

灵感是人类思维活动中所存在的一种客观现象，它是思维活动过程中的一种质的飞跃。它象桥一样，把阻绝了的思路忽然沟通了起来，另外引向以至开辟一个新的境界。诗人艺术家在创作的过程中，常常有“神来”之笔；哲学家、科学家在构思的过程中，也常常有“顿悟”之时。但无论是“神来”或“顿悟”，都不是凭空产生的，更不是柏拉图所说的什么“神灵凭附”，而是平时的苦心经营，功夫到处，自然的水到渠成；而是经过千锤百炼之后，熟能生巧，所必然会产生的触类旁通。物质的运动可以从量的变化转到质的飞跃，为什么精神的活动就不能够同样地由量的积累达到质的突破呢？因此，灵感并不神秘，它只是思维中所出现的一种看似不合规律，但实际上合乎规律的现象。

但是，虽然这样，我们却反对过去文艺理论和美学中所宣传的灵感论，我们更反对在今天的文艺创作中仍然去大力地宣传灵感。我们的理由是：

第一，灵感应当来自于现实生活，是现实生活的矛盾和斗争启发了诗人艺术家的想象，使他们产生出创作的冲动。但是，过去谈灵感的人，象奥斯本在《论灵感》一文中所指出来的，却都到超自然的力量中去寻求灵感的源泉，甚至干脆把灵感当成是神灵的恩赐。这样，艺术创作这一高度的有意识的精

神活动，反而变成了在某种外来力量的操纵下，所进行的一种无意识的盲目活动了。诗人艺术家在灵感降临之时，完全处于一种不能自知其所以然的“迷狂”状态中。这样的灵感，不仅是唯心主义的，而且是神秘的、不可知的，我们当然要反对。

第二，灵感不是创作的起点，而只是创作过程中思维活动的某种现象。正象木匠刨木头，刨子有时会迸现出火花。这火花是刨的结果，而不是刨的原因。可是按照鼓吹灵感论的人的想法，他们却倒因为果，把创作的全部功劳归之于灵感。于是诗人艺术家不必去作辛勤的艺术劳动，而只是把主要的精力放在对于灵感的等待和搜寻上。他们炮制出王勃喝墨水、席勒闻臭苹果以及李白“斗酒诗百篇”之类的奇谈怪论，以为灵感可以从某种物质刺激的因素中得到。于是，正常的艺术劳动的生活他们不过，他们却要象出窍的灵魂，装得怪模怪样，养成一些十分荒唐、怪诞而又颓废的作风，以为只有这样，才可以与众不同，才可以获得灵感。对于这点，黑格尔在《美学》中，早已作过十分深刻的批判。黑格尔说：诗人蒙特马利尔坐在地窖里，面对着六千瓶香槟酒，可是就是产生不出诗的灵感来。“最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空……灵感也始终不光顾他。”

第三，奥斯本还谈到：艺术创造不同于熟练的匠艺，“优秀的艺术作品不可能仅仅通过自觉地运用某些已知的规则和方法就能产生出来。”我们说，艺术创作的确不同于匠艺。匠艺是按照同一的规则制造出千百个同一的产品，而艺术创造则是面对活生生的现实，现实的每一个时刻每一个方面都是独特的、各不相同的。艺术家的本领就在于能够掌握这永不重复的现实的

独特的特征，创造出永远是新的艺术作品来。那么，这“新”是来自于不可知的灵感呢，还是来自于艺术家对于现实生活的个性特征的深入研究和深刻熟悉？灵感论者主张前者，认为艺术创造完全是一种天才的活动，完全没有规律可以遵循，诗人艺术家都只是知其然而不知其所以然的受神灵的驱遣；我们则主张后者，认为诗人艺术家正是按照艺术的特殊规律来反映现实，艺术的规律就是要探索出现实生活本身那种独特的永不重复的规律，因此，艺术家的创作虽然具有充分的个性特点，但却不是不可知的。正好象篮球队员打篮球，你看他那么灵活，象蛇一样地把球穿过对方的封锁线，然后反手从篮底下投进一个命中球。运动员当时的确无法考虑他应当怎样动作，事后他也无法讲出他为什么要那样投球。可是，你能说这一球是神灵的凭附么？或者是他偶然的心血来潮或灵机一动？不，都不是的！这是他平时艰苦锻炼的结果。艺术家的创作，亦复如此。画家画画，并不是每一笔都能够讲出个所以然来；诗人写诗，也并不是每一个标点都按照《诗法大观》上的规定。然而，天生的画家和诗人却是没有的！你到画家的画室中去看看，他打过多少次草稿，绞过多少脑汁，流过多少汗！达·芬奇为了画《最后的晚餐》，他反复探寻、摸索，他受过多少折磨！至于写诗，你不要认为读起来轻快就证明了诗人的写作也都是那么轻快。李贺呕出心肝来的故事，你不是没有听过，那么，你为什么认为诗人写诗不是一种探寻客观规律的艰苦劳动，而只是一种心血来潮式的灵感呢？

正是基于以上的理由，所以我们虽然并不反对灵感这一思维现象的存在，但却反对宣传和提倡灵感。宣传灵感，有害无益；提倡灵感，更只会把创作引入歧途。我们所应当致力的，

是辛勤的劳动，不断的努力。正好象园丁所致力的，只是辛勤的耕耘，而不是放下锄头，去等待开花结果。花总是要开的，果也总是要结的，但没有耕耘，就没有收获。把创作的希望寄托在灵感上，无非是守株待兔，刻舟求剑。这样的人，是寓言中所嘲笑的笨伯，我们又怎么能够当作艺术创作的榜样呢？

《论灵感》译后杂记

朱　狄

奥斯本的《论灵感》，是《英国美学杂志》和美国《美学与艺术批评》杂志近十年来专门论述灵感问题的仅有的一篇文章。因此，就西方美学在研究这个问题的水平来说，有一定的代表性。

我们知道，在西方，灵感在其最原始的意义上是指传达神谕的巫师所具有的一种神赐的灵气。“灵感”（inspiration）一词可以直译为“灵气的吸入”。但是，现在人们通常所说的灵感已不再具有这种宗教的意义。从奥斯本的文章中也可以看到，灵感的概念大致上经历了三个主要阶段：柏拉图时代，灵感等同于神赐的迷狂；在十八世纪，灵感等同于天才；而在当代，相当一部分西方美学家则把它等同于一种无意识的直觉。

柏拉图在《伊安》篇中，把诗人描绘成一种被神赐的迷狂所支配的人，诗人所能做的不过是象铁环被磁石所吸引那样，在做着神要他做的事情。（见《伊安》534）许多后来的艺术家曾相信艺术创作中的这种“无意性”（involuntariness）的存在，并感到他自己无力支配他自己的创作，而是由一种他无法控制的外在力量所推动。创作的欲望不但不受艺术家所支配，反而支配着艺术家。曾经有许多著名的哲学家和文艺家承认有灵感的存在。除柏拉图外，德谟克利特、歌德、黑格尔、费尔巴哈、尼采、巴尔扎克、托尔斯泰、弥尔敦、萨克莱、科尔里

奇、屠格涅夫、罗曼·罗兰等都从不同角度对灵感作过肯定或作过亲临其境的描述。虽然柏拉图论述过的灵感的那种神赐的含义已经消逝，但这种灵感的现象在文艺创作过程中是存在的。这也许就是灵感这个概念经千年而不衰的一个根本原因。

奥斯本对柏拉图把灵感归结为迷狂并不以为然，这是正确的。"天才类似于疯狂"（genius is akin to madness）这句西方流行的谚语可能与柏拉图的迷狂说不无关系，其消极作用是极大的，今天我们仍然可以从西方一些被称之为"天才作品"的时髦艺术中看到这句话的影响。

我们对当代西方某些学者把灵感归结为"无意识"的一种精神状态可能会感到费解，然而，在乔义特（Jowett 1817—1893）《柏拉图对话录》英译本中关于《伊安》篇的介绍已经说到过："天才经常被说成是无意识的、或自发的，或是一种自然的天赋"（伦敦1924年版《柏拉图对话录》第1卷第495页）。在柏拉图的迷狂说中其实也已经有了强调无意识的作用的萌芽。柏拉图认为神有时偏偏会选择最弱的诗人来创作出最优秀的诗歌。因此灵感独立于人的能力之外，并且可以超越于个人的无能。不仅在《伊安》篇，而且在《斐德若》篇和《法律》篇中，柏拉图把诗的创作过程看作是一种催眠状态（hypnotism），它是一种盲目的能力，不是个人能力的发挥而是个人能力的暂时停止。当代有位西方美学家曾经在一篇文章中提到《伊安》篇中所论述的科里班特祭师的舞蹈"是一个古代催眠术实际使用的例子"。所以精神病理学的兴起虽主要应归功于弗洛伊德的研究成果以及它所引起的广泛兴趣，但灵感的无意识解释绝非起因于弗洛伊德的学说。弗洛伊德学说把人的潜意识

强调到一种至高无上的地位，认为在所有人的潜意识中都隐匿了意识所不敢承认的本能欲望的冲动，并支配着意识，这是极端荒谬的。奥斯本对弗洛伊德的学说并不满意，但是他又想从一种“无意识的理论中提出一种修改了看法的灵感理论”。在这点上他还不如当代的某些西方美学家。例如戈查尔克（D.W. Gotshalk）在《艺术与社会制度》一书中就说：“把创作活动描绘成一种纯粹自发的活动，那是一种浪漫主义的夸张。”我们知道克罗齐主张艺术只是一种直觉，他根本否认艺术媒介的必要，对此，桑特耶那曾用这样一段话来加以反驳：“如果巴特农神殿不是由大理石造成的，帝王的金冠不是用金子做成的，星星不是一团火，那么它们都是些无力和乏味的东西。”（Santayana：《美的感觉》第78页。）无疑，无论是什么样的灵感或直觉，都无法代替艺术的媒介所需要的技巧手段。想从“无意识”的前提中去找出灵感的心理学答案是根本不可能的。

在今天，西方某些学者已经把灵感的探讨和梦境、幻觉、错觉甚至精神错乱联系在一起，还有人想用某些药物所制造的“幻觉剂”来人为地激发“创造性的想象”，期望从这种精神恍惚的状况中，得到近乎柏拉图所说的那种“神启”的状态。与这种情况相比较，奥斯本的主张，从西方的标准看，还是相当保守的。

可以肯定的是，在相当长的一段时期内，西方当代心理学发展的成果还很难被用来正确地解答象灵感这一类比较复杂的心理学现象。奥斯本这篇文章本身也说明了这种情况。西方的某些心理学家也曾对艺术创作过程中“创造性想象”进行过理论上的探讨，其中也涉及到灵感。有人认为灵感的闪现同记忆中所存储的材料有关。但这些记忆材料的重新组合通过怎样的

途径达到一种灵感状态，却限于目前心理学所达到的水平，绝非测试仪器所能直接观察。因此，这种理论的探索目前还不能不停留在描述的阶段。

当然，历史上还有许多著名的哲学家或文艺家并不主张有灵感的存在，例如卡斯特尔维屈罗（Castelvetro）在《亚里士多德的〈诗学〉》（Poetica a' Aristotele》）中谈到过他不能容忍柏拉图关于诗的源泉是神赐的疯狂的说教。他认为诗是通过意识所控制的艺术才能，通过艰苦的学习，而不是通过无理性的天赋才能去获得的。（参考吉尔伯特和库恩〔K.Gilbert and H.Kuhn〕：《美学史》，伦敦1956年版第173页）在各种不同的关于灵感的意见中，不但有许多人不主张有灵感，而且在主张有灵感的人中间，对它作用的估计也不尽相同。有人认为灵感只能在一些小型的艺术作品——例如一首短诗的创作中才能发生较大的作用，而一些较复杂的艺术作品——例如一部长篇小说或一首大型交响乐作品，就很难靠灵感来完成。也有个别的意见认为灵感不但对创作无益，反而有害。

奥斯本没有在文章中涉及到中国古代关于灵感现象的描述。和许多西方美学家一样，他对中国艺术的评价往往表现出缺乏真正的了解。在另一位西方美学家冈布里奇（E.H.Gombrich）所写的《艺术和幻觉》一书中谈到灵感问题时说："没有一种艺术传统要比中国古代的艺术传统更加竭尽全力于灵感的追求。"但是他举出的例子是在美国"新近出版和翻译的十七世纪中国标准的绘画教科书"，即《芥子园画谱》。这就清楚地表明，我们介绍我国的美学遗产，同国外加强美学思想交流，这项工作也是十分重要的。

试论艺术灵感

樊挺岳

灵感是什么？有的诗人说它是“花非花，雾非雾”，飘来忽去，难以捉摸；某些哲学家认为，它是奇异的梦境，是“理念”的显现，又象是一种神灵的推动。究竟灵感的实质和特点是什么？人们怎样才能亲近它和掌握它？这被认为是艺术创作中一个难解的谜。艺术家的创作过程和自我感觉这一领域，经常和天赋、天才、气质、直觉、灵感等的概念联系在一起，显得神奇莫测。艺术上一切唯心主义和不可知论也总喜欢从这里向唯物主义和进步的文艺理论进行挑战，宣扬文艺创作的不可知论和神秘观念。所以，科学地探讨和阐明灵感等现象是有积极意义的。它不仅可以揭穿创作的神秘外衣，有利于我们的科学认识，同时也只有在科学认识的基础上，才能更好地培养灵感，自觉地掌握灵感。

一、神灵、梦境及其他

在对灵感的各种解说中，有两种错误倾向是较明显的，一种是神化。在古代，“灵感”（inspiration）一词本来就与神灵的概念联系在一起。这一倾向开始于古希腊的柏拉图。他一方面极力诋毁艺术的社会作用，但另一方面又不得不承认艺术的魅力是巨大的；而且断言，艺术中那种“珍贵”的和“优美”

的东西，决不是人们的一般技艺和知识所能创造，因此他把这归之于人的不灭灵魂在与神的世界（即理念世界）的接触和回忆中所得到的感召。诗人由于"神灵凭附着"，激起创作的狂热，唤起诗的节奏，从而产生出各种"优美"的诗篇。所以"诗歌在本质上不是人的，而是神的；不是人的制作，而是神的诏语。"①很明显，这完全是一种唯心主义的观念，带有浓厚的宗教迷信和离奇的神话色彩。但同时，我们在这歪曲了的形式中，似乎也仍可看出古人对人类创造力的某种探求和赞美。不过，在这里，诗人自身的创造力被客观化、外在化了，看作为一种超乎人力之上的神秘力量，归之于诗神缪斯的感召，以为一切真正的洞见、智慧和创造，都是从先知、从神明那里得来的启发。在我国古代也有所谓"三分人事，七分天"，"全是天工，并非人力"等说法；还有如李白母梦长庚星入怀而生李白，故李白诗才超凡；江淹梦郭璞送他一枝五彩笔，从而文思大进之类的传说。我们认为，人对自身创造力的这种对象化和偶象化的崇拜，是人们在探求过程中的一种自我崇拜，也可说是人类对自己劳动的一种否定的肯定，尽管它远不是对现象的科学解释。

这种神化倾向的产生，一方面固然与人们的消极态度和唯心主义世界观有关，但另则也是由于古人对心理现象缺乏科学认识，而感到一种无能为力的表现。这种神化倾向，在文学史上曾有过广泛的影响，如法国的白瑞蒙就宣扬"诗秘即神秘，诗本于神，而非本于人。"密尔顿认为自己的作品是神的恩赐。雪莱在《为诗辩护》中，也力图说明诗人的创作完全是受一种不可捉摸的"神圣的本质"的渗透和推动，而并非依靠诗人的"苦功和钻研"。所以，他主张诗不可作，亦不可译。译

诗之为"不智，无异于把一朵紫罗兰投入熔炉中，以为就可以发现它的色和香的构造原理"一样，是徒劳无功的。因为，诗歌离开了作者的灵感和神灵的依附，它就会失去自己的生命，正如"植物必须从它的种子上再度生长，否则，它就不会开花。"②这些都是在灵感问题上带有神秘主义的思想倾向。

但是，现代资产阶级反动艺术家，公开鼓吹艺术和宗教合而为一，认为"诗歌的最高价值是为宗教服务"，诗人只要在阴森森的礼拜堂中静静地默念一刻钟，灵感就会随之而来等荒唐说法，那完全是出于一种反动的意图。他们企图割断文艺与现实斗争生活的一切联系，以露骨的宗教形式宣扬愚昧无知和俯首听命的宿命论思想。艺术和宗教同流合污，这是现代资产阶级反动艺术的一个重要特征。

灵感解说中的另一倾向，是下意识化和梦境说。这主要是近代资产阶级文艺理论家在心理科学伪装下所找到的一种畸形解释。他们认为灵感是一种下意识活动，或者说是下意识中的工作在意识中的收获。这种说法，自然是没有根据的。下意识是由于条件反射在大脑皮层所形成的一种不稳定的、不自知的、极简单的反应能力③。它只能与特定现象发生局部性的联系，而缺乏全面的分析综合能力；它主要是一种适应性的活动，并非是能动的创造。把艺术创作中的杰出状态——灵感，归之于这种简单的反应，这就从根本上抹煞了思想和理性在创作中的作用，把创造性的艺术创作贬低为一种自发的环境适应。这是一。其次，把灵感理解为下意识与意识的交替，那就是说，艺术家的创作过程是由两个性质完全不同的阶段构成的：一，开始于下意识——它是朦胧的、非理智的；二，然

后，作品在意识中完成——它又是清醒的、理智的。艺术创作就是在既是意识又是非意识、既是理智又是非理智的这种相互补充和相互交替的过程中完成。作家的创作过程完全可以有两种截然不同的精神状态。因此，一个艺术家也可以同时具备两种不同的思想和道德，它们“和平相处”，互不干扰，并且共同参与了创作。因此，伟大的作家可以有“肮脏的灵魂”，而反动的作家也能写出“革命”的作品，即文艺创作可以有“两种人格”和“人格的交替”。实质上，这是宣扬资产阶级的陈腐不堪的所谓文艺创作的“二元论”。现代修正主义者也在这个根本观点上，迎合了资产阶级的需要，鼓吹艺术家和思想家的分裂说，从而提出在艺术中“思想倾向是根本不起作用”这一反动主张④。这种对文艺创作的“超思想”和“超理性”的宣传，其目的无非是为了解除艺术家的思想武装，攻击马列主义的革命灵魂。

灵感不是下意识的产物，也不是意识与下意识交替的结果。这是不容置疑的。但是，意识中酝酿成的东西，在下意识中表现出来，这却是可能，也是常见的。由于艺术家的反复实践以至达到纯熟的程度，因此，当某一组行为一开始，就自动地继续下去，而无需第二信号系统的调节。斯坦尼斯拉夫斯基曾把这称之为“通过意识来激起下意识的创作方法”⑤。这种创作中的“下意识”是巨大的实践和高度意识活动的结果，而不是意识的否定。所以，这“下意识”与一般意义的下意识，应区别开来。

下意识与清醒的理智相对立，故下意识说，经常与睡境和梦幻联系起来，把灵感理解为一种奇异的梦境。认为灵感就是“睡行症”和“白日梦”。资产阶级诗人常自称为“梦

者”，拉穆说：“真正诗人是醒着做梦的”。小泉八云在《文学解释》中也说：“你要相信你自己的梦中生活，要仔细地研究，并从中取得灵感。”⑥据说，互格勒的《莱因河黄金三部曲》的开场调，英国诗人考洛芮基的《忽必烈汉》，密尔顿的《失乐园》，都是梦中作成的；我国刘克庄的《沁园春》，周邦彦的《瑞鹤仙》等作品，传说也是梦中诞生的；苏轼等诗人都说自已在梦中作过诗。对这些传说，我们自然不必过于认真。但就其梦中有艺术构思之类的现象，却是可能，也是可以理解的。这里丝毫也没有神秘的地方。梦是生活的一种特殊形式的反映。梦中所出现的一切古怪离奇景象，都是存在于大脑皮层中，过去反映外在世界时所遗留下来的痕迹的复活。人们的睡眠，并不意味着整个大脑完全停顿工作，仍有可能部分的活动⑦。特别是文艺创作和科学研究不同，它是思想、情感、想象力、感受力等多种因素参加的最富于综合性的脑力劳动；艺术家的情感活动，往往比理智更带有缠绵、持续和难以控制的特点，所以容易在清醒理智基本停止工作的时候，还会在某些较特殊的环境中继续保持着兴奋，使作家在白天思考中的问题，在睡梦里得到某些延续；而且由于夜间这部分的兴奋点大大地减少了其它兴奋波的“干扰”，偶而竟会工作得令人惊奇，甚至感到清新。但另一方面也应看到，它毕竟是经验仓库中部分印象的偶然联系，而且缺乏意识和理智的强有力的控制，不可能进行系统的创造，不能成为创作中最富于创造性的灵感状态。这是显而易见的。

然而，现代资产阶级的艺术“理论家”们，感到梦与理性还不能完全割断牵累。因此，主张创作灵感，应该与人们的昏迷状态、精神错乱以及性的冲动有关。弗洛依德派就是这样主

张的。弗洛依德主义者施代凯尔就说："在精神病患者和诗人之间，是没有什么本质的差异的。精神病患者，不都是诗人，但诗人都是神经病患者。"⑧为什么呢？据说，艺术家有一种强烈的本能的性欲望，在现实生活中，由于道德、舆论、法律等阻抑，而得不到表露和满足，因此，就表现为昏迷状态、精神病和艺术创作。所以，创作灵感，其实就是一种性冲动和性升华的变态表现。

这说法当然是极端荒唐的。艺术创作是一种创造性的精神活动，文学艺术是一种强有力的改造社会、改造人类的思想武器，但资产阶级的反动"理论家"们，却把它贬为一种动物的本能与性的欲求。这不仅是对艺术创作这种崇高工作的亵渎，也是对人类精神生产的一种极粗野的否定和侮辱。这说明了现代资产阶级的精神世界，已经堕落到何等地步！对他们来说，人性与兽性的确无甚区别了。它的目的就在于使艺术家离开对社会生活和阶级斗争的注意，并为诲淫作品的制作和流传作公开的辩护。

此外，还有现代派的肌肉运动说。比如动力派画家就是这样解释创作灵感的。他们说，当艺术家"看到物象时情绪就会起反应，或激动，或宁静，或愉快，或悲哀，艺术家依此不同的情绪，把颜料摔到画布上，也是或慢或快，或浓或稀，而造成这些快、慢、浓、稀的肌肉运动，都表现了人们心理隐秘的杂乱的激动。"⑨事前不用准备，事后也无需组织，一切都是直感地、本能地产生。这种把艺术创作看作掷铁饼式的肌肉运动，是既无思想，也无艺术可言的。这可说是艺术创作中的直觉主义的一种极端形式。

总之，原来在灵感问题上，可说有两个明显的极端：一个

是高不可攀的神化倾向，一个是庸俗不堪的所谓下意识和梦境说。性冲动说和肌肉运动说，更是后者的极端发展。我们认为灵感并非梦的产物，也不是下意识的成果，更不是神的恩赐和性的冲动。这些解说，由于脱离了艺术家的生活和创作的实践，由于否认了思想和理智的指导作用，他们与灵感的科学理解毫无共同之点。

当然，过去也不是没有唯物主义的理解的。我国古代诗论中关于创作的“神思”与“工夫”、“妙悟”与“学力”等的关系之争，常表现出唯物主义和唯心主义两种不同倾向的对立。唯心主义孤立地强调“神韵”“妙悟”和“神来之笔”，而与“学力”“工夫”“法规”等分离和对立起来。例如严羽认为创作中的“妙悟”是“羚羊挂角，无迹可求”，方孝儒也说：“工可学而致也；神非学所能致也，惟心通乎神者能之。”⑩与此相反，唯物主义观点总是强调灵感与“学力”“工夫”等的联系。“下笔如有神”乃是“读书破万卷”的结果；生花妙笔来自艰苦的磨练。宋陆桴亭曾打了一个生动的比喻：“人性中皆有悟，必工夫不断，悟头始出，如石中皆有火，必敲击不已，火光始现。然得火不难，得火之后，须承之以艾，继之以油，然后火可不灭。故悟亦必继之以躬行力学。”⑪柴可夫斯基也曾形象地说过：“灵感全然不是漂亮地挥着手，而是如犍牛般竭尽全力工作时的心理状态。”列宾说得更明确：“灵感是对艰苦劳动的奖赏。”他们都站在唯物主义立场上，肯定了灵感的积极意义，指出灵感产生的物质基础。但是，他们所指的“工夫”、“磨练”、“艰苦劳动”、“犍牛般的竭尽全力工作”等等，主要是指写作过程本身的实践，指脑力劳动本身的过程而言，一般地说，还不是强调写作

前的社会生活的实践。这是过去唯物主义观点的一个根本的局限。真正明确的社会实践观点，那只有在马克思主义指导下的文艺观，才可能有。而且过去唯物主义文艺家对艺术灵感的实质、特点以及灵感中所发生的各种复杂现象，也还缺乏科学的解释。

二、灵感的本质在于发现与创造

辩证唯物主义的认识论告诉我们：从感性认识能动地发展到理性认识；又从理性认识能动地指导社会实践，这是人们认识过程的基本规律。灵感是一种心理活动和心理现象，是对客观事物的一种认识和反映。它也象其它一切认识活动一样都是发源于社会实践，开始于感性直观。但它本身却不是一种感性认识，也区别于一般的情感冲动⑫。人们把灵感归之于直觉，或贬之为单纯的狂热是不对的。它是理性认识所特有的一种活动形式。其表现有这样一些特点：

一、突现。灵感可以培养，然而它的来临，往往是突然的，好象一切都是出其不意地、未经充分的逻辑思考和深思苦想的追求过程，就这样偶然地来到我们身边。雪莱说，诗人灵感的“不可捉摸的袭来，有时与地或与人有关，有时只与自己的心情有关，并且往往来时可以预见，去时不用吩咐”，这种来不可料、去不可留的突现性，可说是灵感在表现上的一个特点。

二、忘我。由于注意力的高度集中，艺术家专心致志于创作，往往达到忘我的境界。普希金说：“我常常忘掉世界”，柴可夫斯基说：“我忘了一切”，茅盾说：“不论在路上走，在电车里，或是在等待人来的时候，我的思想”时刻都在为小

说中的人物而操心⑬。看来一切分心和干扰都会惊走灵感。

三、敏速。注意力的高度集中带来了思想意识的极端敏锐和清晰，促进了思维过程中对感性材料的迅速过滤和综合。郭沫若说，这时作家的"头脑特别清明，提笔写去，不觉妙思泉涌，奔赴笔下"⑭。支魏格说，处在灵感状态中的巴尔扎克，情况就象一场林火，火舌从一树跳到另一树，火焰愈烧愈旺，愈烧愈烈，笔飞快地疾驰，但还是跟不上思想的发展⑮。灵感就是一种最优良、最高效率的创作心境。

四、激动。灵感不仅是思想意识的活动，而且还表现出情绪的饱满和情感的高涨。在灵感状态中，艺术家常常处在"沸腾着的火热"的激情里（别林斯基），灵魂"颤抖响动，探索象在梦中"（普希金），又象"喝醉了酒似的"不能自已（高尔基），"全身都有点作寒作冷，连牙关都在打战"（郭沫若），甚至于"发狂大叫，流涕恸哭"（明，李贽）。这是灵感中引人惊奇的现象。这说明灵感并非全靠理智，也需要情感的支持，是情与智统一的活动。

但是，这些还仅仅是灵感在表现形式上的特点。决定灵感的最本质的东西，是它在内容上的意义。果戈里曾写信给普希金说："我底手想写这时代的喜剧，都想得战栗了……修点好吧！赐给我一个题目吧，我将一口气地写成一篇五幕的喜剧，我发誓——我会写成一篇最滑稽的东西。"⑯这时果戈里的心情不能说不热烈、不专心，但它不是灵感。因为这时的果戈里还没有给我们带来新的东西，还没有开始创作，它仅仅是为一种强烈的创作欲望所鼓动起来的恳切的愿望而已。灵感是人们在创造性活动中所特有的一种心理情态，一切注意、思维和情感上的激动都必须引向新事物的发现、必须有新的探索和创造。

只有这时才真正踏上了灵感的境地，进入了灵感状态。人们看到一个少女伸头窗外张望的情景，未必能引起太多的感触；而屠格涅夫有一次路过莱因河畔的一个小城市，当晚上划船时，发现河岸上有座两层楼的小房，一个老太婆在下层楼的窗口里朝外张望，上层楼的窗子里一个标致的姑娘探出头来。这情景却立刻激起了屠格涅夫的灵感冲动。为什么呢？因为他不仅看到了这情景，重要的是他发现了为别人所没有发现的，那少女的自由的可爱的灵魂和她那不可避免的悲剧命运⑰。这，才激起了他的极度不安，才"含着眼泪"写出了《阿霞》这一小说。同样，在北京一个冬天的早晨，一个衣衫褴褛、神情恍惚的青年，突然闯入鲁迅先生家里。这是生活中的真事。他那神经失常、处处耽心别人迫害他的窘境，立即引起了鲁迅先生的沉思。鲁迅先生就在对旧社会的人吃人的罪恶制度的思索的激愤之下，终于写出了《狂人日记》。

作家从具体事件的接触到陷入沉思和激动，这是一个非常复杂而微妙的思索过程。在这里，灵感的产生，首先取决于一个根本因素，那就是对描写对象的本质意义的认识与发现。屠格涅夫能从一个少女的刹那间的露面中立即"看出"那个少女的整个灵魂和命运，这不能不说是一个巨大的发现，不平凡的发现。这一发现是引起一切情绪反应的根本原因。鲁迅先生也只有在深刻地理解（发现）迫害狂等事件的本质意义的时候，才使他陷入思索和愤慨之中，才激起他创作的欲望。其实，生活中常有类似的情景，但不是每个人都能引起灵感。灵感，永远是对事物的一种认识、理解和发现，永远是理性的火花；没有这理性的火花，就不可能引起艺术家那样强烈的神往和情绪上的高涨。正是这些新的认识和发现，它象雷管点燃了

炸药一样刹那间就炸开了艺术家的思想和生活的整个仓库，燃烧起旧有经验和全部智慧的熊熊烈火。这时，作家才有可能被推向真正灵感的境地。

但是，仅有了理解和发现，还不一定都能产生创作灵感。一个头脑敏感的人，也常能从细小的生活事件中，发现某些有意义的问题，获得某些启示和教益。创作灵感必须在理解的基础上还要有所发明和创造。这是构成灵感另一个不可缺少的因素和条件。可以设想，如果屠格涅夫当时还没有对那个少女的经历和命运的“绝妙构思”，那么，他就不可能从不安的心情中推向含泪的写作；鲁迅先生要是只有对吃人制度的愤慨，那么，怎么能产生《狂人日记》的写作冲动？无疑的，这时他们不仅有了认识上的发现，而且也已经有了表现它的艺术上的构思和创造。任何灵感冲动，实质上都是一种创造的冲动，表现的冲动。列夫·托尔斯泰说得好：灵感是什么？“灵感是忽然出现了你能够做到的事情。”就是说，灵感不仅给艺术家带来认识上的收获，而且也已经基本上完成了艺术表现上的构思。所以说，艺术创造力的衰退，也就意味着灵感的消失。

当然，在灵感状态中，作品的完成程度是情况不一的。一般来说，灵感并不等于作品的全部完成。在灵感冲动中，有的只为艺术家提供了巧妙的情节构思（如屠格涅夫的《阿霞》）；有的最初只出现了主要人物的清晰图景（如罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》）；也有的只向艺术家显示了人物的主要特征和人物的最后命运（如列夫·托尔斯泰的《哈泽·穆拉特》），然后，在整个的写作过程中迅速得到扩展、丰富和补充，以至最后完成。然而这些人物面貌、性格特征、情节结构都曾经是作家酝酿中的主要难关，在灵感冲动中突破了这些难关，也就

带动了整个作品的创作。自然，也有些是在灵感冲动中得到了作品所需要的一切，甚至语言与音节上的表达（如马雅可夫斯基的创作灵感），但它也仍然不排斥事后对作品的润色和修改。我们认为，灵感冲动的主要意义往往在于：它为艺术家提供了未来作品的大体轮廓，出现了作品形象的最重要的特征或是最主要的线索。

总之，灵感不仅是认识上的发现，而且也必须是艺术表现上的创造；理解、发现的构思、创造就是构成灵感内容的两个最本质的因素。缺乏理解的构思、无所发现的创造，不是真正的灵感创作；而尚待构思的发现、未成创造的理解也不能产生真正的灵感冲动。当然，两者在灵感冲动中，也许是水乳交融难以区分的。

灵感必须是发现和创造，这是灵感和一般的回忆、联想以及单纯的情绪紧张之类现象的本质区别，也是灵感之所以可贵的真正所在。明确并强调这点是很重要的。这就使我们更清楚地认识到一切唯心主义和不可知论所宣扬的“灵感是神灵的诏语”、“灵感是梦境”、“灵感是下意识”等说法是多么荒唐！多么有害！揭穿开来看，他们这种对灵感“无意识性”和“超理性”的宣传，其实质无非是鼓吹创作的神秘主义和愚昧主义，把创作引向上帝和梦呓，以此阉割文艺与生活的联系，使文艺成为歪曲生活、毒害人民的工具罢了。

三、偶然、必然与飞跃

灵感是一种发现和创造，但是，这一切是怎样获得、怎样产生的呢？

人们很容易联想到灵感的发生，总是与一些特殊的刺激、偶然的机遇和古怪的癖好联系在一起。巴尔扎克嗜好咖啡，席勒爱闻烂苹果；高尔基和玛雅可夫斯基离不开烟斗，李太白则“斗酒诗百篇”；贝多芬带着五线谱纸跑到野外去作曲，而海涅则在躺着的时候才能构思；李长吉“骑驴寻诗”，欧阳修则在“马上、枕上、厕上”；列夫·托尔斯泰看到一株牛蒡花就产生了一部中篇小说的构思，而吴道子作画、张旭写书，却从舞剑中得到灵感的启发……。因此，就有人被这现象所迷惑，以为灵感就是这些刺激的产物，而求助于酒、咖啡和不平凡的奇遇。

其实，这里有些是属于个人的创作习惯，例如：契诃夫年轻时可以随便在吵闹的窗口写作，而阿·托尔斯泰只有在安静的地方才能动笔；福楼拜和拜伦都喜欢在深夜里写，而列夫·托尔斯泰则认为在夜里写作是违反天才的⑱。这些习惯对他本人来说，都有某些意义，但决不是什么可以凭借的创作原因，仅仅是某种条件反射在反复实践中所形成的惯性。它可以养成，也可以改变。另者，有些是意在提神和集中注意力。如：酒对于李白、烟对于高尔基之所以需要都是一种刺激的兴奋作用；巴尔扎克曾写诗赞美过咖啡。他说，喝了“成河的咖啡”帮助他完成了《人间喜剧》的庞大体系。“我喝咖啡，灵感得到支持。”⑲但是，更有本质意义的是在于：**这些刺激和机遇，对创作构思往往起着一种十分微妙的对比、联想和诱发作用。**这正是问题的症结和价值所在。

人们在认识活动中的一切思考、发现和创造，其途径和方式是多种多样的。可以通过抽象的思考推理，也可借助于具体事物的比较、联想。灵感往往是属于后者。

据说安徒生喜欢在森林中构想他的童话。森林中一切微小细节，如一块有花纹的树皮，一颗掉在地上的松球，每一只蚂蚁曳着绿色透明的小翅虫儿，好象一个强盗拉着劫来的美丽公主一样，这一切都可以很容易地编成童话。在这里，森林中各种奇景异物的诱发，富有神秘的环境，特别是形似的联想，帮助了童话家的构思。列夫·托尔斯泰创作《哈泽·穆拉特》是看到了一株牛蒡花而引起的⑳。因为满身伤痕而依然挺立的牛蒡花形象与他生活经验中的高加索的英雄形象——哈泽·穆拉特的神态非常近似。因此，托尔斯泰从一株牛蒡花身上，很快地就得到了创作《哈泽·穆拉特》的灵感冲动。在这过程中作家主要是从具体形象的比较和拟人化的联想开始，从具体事物的形象中得到形象的启发，因此它往往压缩或省略了思维活动中的某些中间环节，而较快地从起点跳跃到终点，迅速地完成形象的构思。事物的神似或形似，是这种灵感产生的基础和特点。（这有些近似我国古典诗歌中的比兴。）这是一种情况。

其次，有些刺激和机遇是作为引起作家推理思考的契机。屠格涅夫创作《阿霞》就是如此。屠格涅夫在游船上看到一座小楼里的一个姑娘和老太婆伸头窗外张望的情景，就"忽然被某种特别的情绪控制住了。我开始思索，我想着，……就这样，我在小船里就立刻构思好了短篇小说的整个情节。"㉑为这情景所触动，而陷入一种"特别的情绪"之中，这即进入灵感之状态。这情景只向屠格涅夫提供一个十分有限的画面，而敏锐的屠格涅夫即从这画面生发开去，开始了积极的思维活动——"这个姑娘是谁？她是怎样一个人？她为什么在这个小屋里？她跟老太婆是什么关系？"——就这样，在一连串的推理活动中，很快地得到了一切。生活中的机遇仅仅是创作构思中一条

诱惑人的导线，由于它的引伸——推理的联想，而终于拉出了藏在背后的庞然大物——《阿霞》的整个人物和情节。以某些偶然情景为起点，通过一连串的形象推理，而催发了灵感的产生，这又是另一种情况。

在灵感的刺激中，不仅有相似的对比、推理的联想，有时还可借助于其它意象的旁通。这是很奇妙的。风起云涌，花枝柳影，鸟语兽步，以至人们的言谈、体态、风貌举止，其变化之多姿、表现之新奇、个性之独异，往往给人们带来意想不到的启发，出其不意地促进了灵感的勃发。当代我国有名的京剧表演艺术家盖叫天说：墨龙画屏，磁塑罗汉，其龙身的矫健变化，其罗汉的典型架式，“都是他揣摩身段动作的蓝本。他平日看见庙前石狮子会联想亮相的顾盼呼应，看到香炉里香烟飘动，会悟到舞蹈的舒展自然。甚至看到自然界的一草一木，都会想到舞台上的章法布局等等。他对客观任何事物似乎都能与他的艺术联系起来，都能对他起着滋养作用。”㉒各种艺术之间，也有同样情况。传说吴道子平生最得意之作洛阳天宫寺的鬼神，是在看了斐旻将军的惊险舞剑之后，一挥而就的。唐草书大家张旭也说：“吾见公主担夫争路而得笔法之意；后见公孙氏舞剑器而得其神。”㉓王羲之的笔法相传是从鹅掌拨水的姿势中得来的。王维从诗中找画，齐白石从画中生诗。看来，这现象是常见的。但这应当作何解释？自然不能从肌肉的运动去解释。我们知道，艺术创作的根本课题是创造完美的艺术形象。而各种艺术在形象塑造上是有着共同的章法和规律的——艺术语言有它的共同的语法，比如构图上的均衡、对称；结构上的变化、照应；着色上的浓淡、深浅；用笔之气势缓急、粗细轻重；风格上的刚与柔、优与壮，等等都表现出许多共同的规律

性。如中国的书法与国画的笔法；诗歌的韵律和音乐的旋律；绘画对“刹那间”的选择和短篇小说的章法结构；舞台上的布景和姿态与造型艺术的表现特点，等等都有十分密切的联系。同样，舞剑中丰富多变的舞姿、身段所引起的美感，由一连串动作所构成的和谐、均匀的线条感与书法艺术中的笔划、构图都有相通之处。剑法与画法亦然。故他们都能相互引发，相互译借，触类旁通。凭其感受，得其气势，而无形中诉诸于挥毫运墨之间。生活中的风声海啸、鸟语花姿之类，也可起同样的启示作用。

总之，灵感发生过程中一些特殊的刺激和机遇，并不象资产阶级唯心主义者所渲染的那么神秘得不可理解，它主要是艺术思维中的一种形象的相似、推理和意象的旁通。它是偶然的，但却唤来了必然的出现。艺术是需要偶然的。车尔尼雪夫斯基说，在艺术中“一切都被偶然的形式，从头到尾包围着”㉔。恩格斯说：“被断定为必然的东西是由种种纯粹的偶然构成的，而被认为是偶然的东西，则是一种有必然性隐藏在里面的形式。”㉕灵感正是一种必然的内容在偶然形式中的发现。

然而，偶然因素本身不能直接产生灵感。黑格尔说：“香槟酒产生不出诗来。”产生灵感的真正土壤和基础是艰苦的劳动，是生活经验的累积。但是，问题的难解是在于：为什么在灵感爆发当中却看不到这种劳动的痕迹和经验的准备过程呢？好象一切都是意外的、突然的袭击。

我们认为，辩证唯物主义所揭示的辩证法的普遍规律，应该用来解释人们的一切认识过程。我们知道，事物的运动有各种各样的形式：有不明显的量的渐变，也有强烈的质的飞跃。灵感就是认识活动和创造活动中一种质的飞跃，也是艺术创作

中的一种飞跃。这飞跃同样以自己的量变作准备，但量的积累和演变是如此的隐蔽、深远和无声无息，以至不被人们所觉察。这一方面是由于它在很大程度上依赖于艺术家的长年累月的一点一滴的积累，这些平日所积累起来的生活经验的巨大财富，是产生灵感的丰厚基础，但是这“旧账”在灵感追忆中往往被人们所忽视和遗忘；另一方面，也由于艺术家对灵感发生过程中大脑所进行的巨大分析综合工作，缺乏自我意识和自我感觉的能力（这与注意力的高度集中所带来的忘我境界有关），因此艺术家只记得灵感所带来的成果，而往往忘记了获得这成果的全部准备过程和思想经历。这就正如绕过崎岖山路的捷径而来，行动迅速，刹那间到达终点，然而当你回首时，却有高山拦阻、杂草掩路，不易辨别来踪去迹，一时不禁感到茫然，事后也很难回忆自己究竟经过了多少无名的山岗小道。这就是许多人对它感到神秘的原因。

其实，灵感也象其它思维活动一样，都是基于对外界事物的接触观察，而在大脑活动过程中所进行的分析综合的结果。人的一切思想和行为，最初原因都来自外界的一定因素的刺激，没有这刺激，任何思想都不能产生，但另则人在接受外界刺激和影响时，也渗透并包括了过去感受过的旧经验的总和。不管这反应是如何简单，它总是新刺激与旧印象联合发展的结果。列夫·托尔斯泰在观察和动手采摘牛蒡花的过程中，发现了牛蒡花干枝的坚韧、多刺，看到了它身溅污泥，几个枝杈已被折断，花也已被染成黑色。显然，这花曾被车轮压过，但它仍然歪着身子长着，支持着生命。基于这些感性特征的逐步了解，终于形成了托尔斯泰一个念头：生命的力量多顽强！“人战胜了一切，毁灭了成千上万的草芥，而这一棵却依然不屈服。”

㉖这时它在托尔斯泰的心目中，唤起了社会生活的内容和回忆。这是一个巨大的联想和综合。已经从观赏植物的牛蒡花身上"透视"出某种社会生活中的类似性格——顽强的不屈的人的性格。实质上，这是托尔斯泰某些原有经验与眼前事物所发生的联系。但这时还不能产生灵感。灵感并不单纯是某些已知东西的回忆，如前所述必须把这回忆和眼前事物的联系推向新的发现和创造，才能产生灵感。亦即只有当托尔斯泰在一般社会内容的联想基础上与高加索的哈泽·穆拉特传说联系起来，并发现了其中的意义，获得了小说的"绝妙构思"的时候，才出现了真正的创作《哈泽·穆拉特》这一小说的灵感冲动。这里，新联系的接通，是踏上灵感园地的决定性的一环。我们以为，在新联系未接通之前，艺术家基于过去经验所进行的一系列感受比较、分析、综合，都是为灵感飞跃所作的准备过程。灵感中的"突然"的和"意外"的"发现"，是由达到"突然发现"之前所进行的大量准备活动的结果。没有这准备，灵感的飞跃就成为无源之水、无本之木。而偶然性因素是这一飞跃的桥梁。

这种情况，王汶石同志也曾有过生动描述。他说：

> 作家在生活阅历中，积累了大大小小数也数不清的人和事，经验和积累了各种感情，产生和积累了丰富的生活思想（这最最重要的一点常被初学者忽视），它们象燃料似的保存在作家的记忆里和感情里，就象石油贮存在仓库里一样，直到某一天，往往由于某一个偶然的机遇（比如听了一个报告，碰到某一个人和某人的几句闲谈，甚至于只是到了一个新地方或旧地重游，等等），忽然得到了启

发，它就象一支擦亮了的火柴投到油库里，一切需用的生活记忆都燃烧了起来，一切细节都忽然发亮，互不相关的事物，在一条红线上联系了起来，分散在各处的生活细节，向一个焦点上集中凝结，在联系和凝聚过程中，有的上前来，有的退后去，有的又消失，有的又出现，而且互相调换位置，有的从开头跑到末尾，有的从末尾跑到中腰……㉗

一篇文学作品就在这种极其错综而又十分微妙、既丰富而又十分敏速的创造性的劳动中产生。而艺术家在灵感冲动中，大脑所进行的巨大分析综合工作，情况大体也就是如此。

总之，灵感的实质，是艺术家基于实践和经验，在艺术认识和艺术创造的过程中，借助于某些偶然因素的启发、联想或是意象的旁通，所实现的一种飞跃，是在艺术家的注意、想象、思维、情感等综合因素的积极活动的基础上所发挥出来的最大的创造热情和创造能力。灵感，可说就是艺术家在艺术创作中从渐变向突变、从感性认识向理性认识飞跃时的心理状态。它之所以令人难解，就在于量变是如此隐蔽、深远和点滴积累，而质的飞跃（即灵感的迸发）又是如此的神速猛烈。因此，在这量变中断和向新质途中的飞跃，就容易显得眼花缭乱，不易辨认。

灵感，好象是一条捷径，但它不易发现，只有披荆斩棘、不怕艰苦的人，才能获得。灵感就是这样一条艰巨的不易发现的捷径。

四、灵感特征种种

一切创造性的科学、艺术活动都有灵感；而且其实质也都是一种创造中的飞跃，都是人们的思维力和创造力的最集中最活跃的表现。但是也应注意到，在不同的部门中，例如在艺术灵感中，是有不同的特点的。

艺术创造的中心任务是塑造形象。形象是艺术家认识生活反映生活的特殊形式，是艺术的特质。所以，要有有关范围内的直觉形象的大量贮备和积极活动，这是艺术灵感产生的条件也是它的一个明显特点。当然，科学上的发明、创造，也往往开始于具体事物的刺激和启发。但这些感性刺激，一、与科学研究的最后成果——原理、定律等的表现，没有直接联系；二、感性材料主要存在于开始阶段，一般地并不贯彻始终；三、科学中的灵感，并不永远都需要和感性东西联系在一起。在几何学和高等数学等的科学研究活动中的灵感就缺乏，或者不一定都需要感性事物的刺激。例如，演算某一习题或是论证某一数学定理、定律就是如此。

但对文学艺术来说，感性材料是与最后的形象表现有关，并贯彻始终，而且是产生艺术灵感的重要条件。

巴甫洛夫曾把人类的神经活动分为三种基本类型㉘，并指出艺术家属于艺术型，这是很有道理的。因为艺术型的特点就在于：更富于直接印象的鲜明性、想象的丰富性和记忆的形象性。

在艺术灵感中的所谓生活积累和偶然刺激，基本上就是一种感性的直接经验的积累和直觉形象的刺激。没有这感性基

础，艺术创作就无法进行。高尔基说自己有一种难以压制的创作冲动；这冲动是在什么情况下产生的呢？是在"当我的朋友，有才能的青年玻璃工人阿那德黎生着病没有人帮忙，便会这样地死掉的时候；看见妓女台莱莎是好女人，而嫖她的大学生们却不觉得台莱莎的做妓女的不合理的时候；知道讨饭老婆子'玛契扎'比青年而骄傲的接产妇雅各武莱瓦是更好的人，而谁也没有觉察的时候"，这些具体的人和活生生的感性形象，使他产生了"想要大声叫喊的发狂似的心情"㉙。自然，这"发狂"本身，还不完全是创作的灵感。但是创作中的灵感，却正是建立在这些丰富的感性材料和作者的深切感受基础上的。一但由于认识的深化和生活的推动，这些分散的印象就会向一个中心点集中、凝结，就会孕育出完整的图景和形象。其结果，就是灵感的产生。

诚然，没有必要绝对地否认艺术灵感，也有可能感发于某些思考性问题和较抽象的观念，但应该说，在绝大多数情况下艺术灵感的迸发，总是与感性经验的积累和直观形象的诱发相联系的。上面所谈的托尔斯泰创作《哈泽·穆拉特》，屠格涅夫创作《阿霞》都是如此。郭沫若谈到《屈原》创作时，也曾提到，当他写到中途时，感到情节发展不下去。这时，他偶尔从《楚辞》的《天问》中看到"薄暮雷电"四个字。这四个字所提供的景象，立即使他幻想成了向雷电泄愤一景，从而出乎意料地完成了有名的以"雷电颂"为基础的第四幕。赵丹同志在谈到创作林则徐的银幕形象时，也强调指出画家所描绘的林则徐画像，曾给他带来很大的启示和帮助。从画像中他得到了为其它史料、传记、年谱等材料所不曾得到的有关人物的声音笑貌和个性神态的真切感受，从而诱发出灵感的产生㉚。当

然，我们不应忽视了解思想观点对形象塑造的重要作用，然而，在灵感迸发过程中能起点火和催生作用的，往往是具体的感性形象，这却是符合艺术创作特殊规律的一个明显特点。

灵感，常处在一种饱满的情绪体验和强烈的情感冲动之中。应该说，科学家不仅需要理解力和想象力，而且也需要爱憎的情感；如果没有对人类和对共同事业的深沉的爱，科学家那种不怕困难、不畏生命危险的忘我劳动精神是不能理解的。但是，这种爱的感情，仅仅是一种工作动力，至于科学研究工作本身是不需要把自己的爱憎感情灌注到研究的对象中去的。科学不允许感情用事。它不需要赞美什么，也用不着抨击什么。它所要求的是冷静的理智和客观公正的态度。当然，在灵感当中，也有强烈的情感冲动，如哥白尼所说的，他在天文学上的发明都是从那种“不可思议的感情高涨与兴奋”中产生的。但是，这种“感情的高涨和兴奋”，仅仅是一种创造的热情和劳动的快乐，是出于对自己所得优异成绩而感到的一种喜悦，它和灵感所创造的对象——所发明的原理、定律，或是所创造的实物——来说，是外在的，无关紧要的。它不能对灵感所创造的对象本身增添些什么，或减少些什么，它是伴随灵感来临时的气氛，而不是灵感的内容。这是显而易见的。

但是，艺术灵感中的感情活动，却大不相同。一、艺术作品的理智，要披上感情的色彩，所谓“思想的情感化”。无情的艺术就好比没有温暖、没有花草的春天一样，是不美丽不迷人的。二、作家的创作要受爱憎感情的支配，毛主席说：“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级文艺家，你就不歌颈资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民。”㉛三、更重要的是在于灵感所创造的艺术形象本身，直

接渗透了作者的感情。“登山则情满于山，观海则意溢于海”（刘勰），所谓“嬉笑怒骂，皆成文章”（鲁迅）。情感在艺术灵感中不仅是一种创造的热情和气氛的表现，而且也是创造内容的一部分，直接“化”入形象中去。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”；黄河是英雄，大地是母亲；花会献媚，水会哭泣。所以，艺术灵感常呈现出一幅物我交融、主客难分的惊异情景。郭沫若写作《地球，我的母亲》时的情形就是如此。

> 那天，上午跑到福冈图书馆去看书，突然受到了诗兴的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把“下驮”（日本木屐）脱了，赤着脚踱来踱去，时而又率性倒在路上睡着，想真切地和“地球母亲”亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱。——这现在看起来，觉得是有点发狂，然在当时，却委实感受着压迫。在那样的状态中受着诗的推荡，鼓舞，终于见到她的完成，……自己就如象真是新生了的一样。
>
> ——《我的作诗的经过》㉜

在这灵感迸发中，不仅表现了诗人的创作热情，而且更离奇的是诗人在感情上，那么认真地把无生命的大地——地球，看作是自己肉体的真正母亲，真的倒下身子真切地去跟大地亲昵，把自己对母亲的热烈而真挚的爱，直接“化入”、“融进”客观描写对象中去，达到物我交融、“神与物游”的境界。因此，诗中的地球——母亲形象，直接地体现了诗人对祖国和祖国劳动人民的深沉而热烈的爱。这特点在戏剧等表演艺术中更为明显突出。斯坦尼斯拉夫斯基认为演员如果不进入

那种所特有的“我就是”的境界，表演就缺乏逼真感和说服力㉝。我国戏曲表演艺术，也很强调“进入角色”、“体验角色”，意思都是强调艺术家必须把自己的真情实感放进创作对象中去的必要。

这一切，在科学灵感中，是不可能有，也没有必要有的。

现在，我们对于什么是艺术灵感的问题，可更明确地说，就是艺术家在艺术创造的飞跃过程中，那种最善于形象地情感地捕捉形象、综合形象的最活泼、最敏速、最富有创造性的心理状态。简言之亦即艺术思维最畅通、最得心应手的时刻。我们常说艺术家的“敏感”和“气质”，其实，主要的就是指艺术家的丰富的形象想象力和敏锐的情感感受力而言。

不仅艺术灵感有别于科学灵感，而且就在不同艺术部门中，也还有各自不同的表现。艺术创作有其共同的创作过程，但由于传达形象的不同手段，也影响到灵感的不同表现。如小说、剧本、乐曲等的创作灵感重构思；电影、戏剧、歌唱等表演艺术的创作灵感重表现；而绘画等造型艺术则可说介于两者之间。

一切艺术创作都必须从生活出发，这是共同的规律。但对戏剧等表演艺术来说，在这前提下还有一个有利条件，那就是剧作家为他的舞台创造提供了另一基础——文学形象。当然，演员的舞台体现有赖于对角色的体验；而对角色的体验又取决于演员的思想和生活等多方面的修养。然而，它毕竟是以剧本为出发、为范围，以充分地传达出剧本所规定的形象为基本任务，而不需要扩大或任意地改变这种规定。所以，它基本上是一种再现性的创造。因而，其灵感的培育和产生，就有自己特定的土壤——文学形象。相对来说，它的灵感比剧作家来说，较易主

动地把握，也较易被激发，因为酒精总比一般的酒更易引起燃烧。这里丝毫也没有意思贬低生活实践对表现艺术也具有同样的重要性，而仅仅是说明它的灵感的出现，有重表现的特点。

其次，戏剧等表演艺术，在表演的时间和方式上有规定性，所以，其灵感的产生，也有相应的要求。就是说，作家可以在感到非写不可的时候，才动笔，有他任意的和自由的一面；但是，表演艺术却要求随时地、能动地主宰自己的灵感，正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的，演员要有一种本领，就是在规定的演出时间和场合内，必须立即唤来灵感，而不允许漫不经心地等待灵感来时才出台。（当然，不是说每次演出一定都有灵感，只是尽量要求如此。）这也是表演艺术中的灵感与其它艺术部门中的灵感的不同之点。

小说、剧本等创作灵感，则表现出另一情况。作家的艺术构思，一般来说没有现成的艺术形象为基础，它与戏剧等再现性创造不同，它可以说是一种从生活到形象的想象性的创造。所以，其灵感的主要意义，也就集中地表现在构思上。作品的形象首先活在作家的头脑里，完成在想象的宫殿中。作家的创作灵感，主要的是一种构思活动中的“神思妙想”。

如果形象还未在构思中基本形成，那就不要忙着动笔，阿·托尔斯泰说，“创作只能从作家感到非写不可的时候才开始。”鲁迅说：“写不出的时候，不硬写。”郭沫若也说，“我并不象一般的诗人一样，一定要存心去‘做’。”就是说，作家何时进入写作过程，有他行动的完全自由。这与表演艺术的规定性不同。

这表明灵感在不同艺术活动中，往往突出在创作的不同环节中。对演员来说“体验”是为了“体现”即为了舞台表现；

对作家来说，写作之前必须有充分的酝酿和构思。如果胸无成竹，就急于表现，那是没有不失败的。

还应看到艺术灵感的表现，有多种多样的形式。灵感经常以火山爆发式的飞跃形式表现出来，来得强烈而突然，犹如迅雷，使人掩耳不及，笔跟不上。但也并非都是如此。质的飞跃有爆发式的，也有渐进式的。我们说过，外表上的狂热不是灵感产生的必然的本质的特征。普希金就曾建议批评家们把单纯的狂热和真正的创作灵感区别开来。爆发式的灵感往往来得快，去得也快，忽而“如万斛泉源，随地而出”，忽而“兀若枯木，豁若涸流”。创作灵感中，还有另一种情况，那就是显得较内在和持续，而不那么外露和猛烈（动之于声，形之于色）。虽然它并不一定是突现性的，但它仍然是艰苦劳动所唤来的创作过程中的一种神思妙想和思维活动中最清晰、最敏锐的创造心理，同样是一种创作灵感。

我国历来就有即兴（伫兴）创作和沉思创作的说法，前者属于偶成，后者则往往始于赋得。亚里士多德也曾把诗分为两类“或是一阵的疯狂，或是一种侥幸的天分。”近代也有人把艺术创作的心理过程分为“直觉类”和“反省类”。前者开始于平常的长期积累和普遍的修养，偶然受到某一特殊事故的刺激，而突然地爆发出灵感来；后者则开始于自觉的意志准备（如有关某一创作的意图、打算），然后有意识地在生活经验的不断贮蓄中孕育出灵感，出现了创作中的“神思”与“妙悟”。

即兴创作中的灵感，往往洋溢着抒情的激动；控制不了自己；沉思创作中的灵感，则象深山冷泉，清澈而川流不息。如果前者是诗一样的迷人情景；那么，后者就是散文般的心理。

郭沫若在火山爆发式的灵感中，产生了“女神”，而鲁迅则在冷静而坚韧的沉思中开发自己的灵感源泉。自然，任何长篇巨著，都可能既有即兴成分，也少不了沉思部分。这是不能机械划分的。

五、灵感从何而来

说明和解释灵感是为了更好地获得灵感和把握灵感。灵感从何而来？它如何获得？从以上阐述中，我们似乎可以归纳出这样一些基本线索。

一、创作愿望和艰苦劳动的结合

文艺创作是一种复杂的创造性劳动。它要求有明确的目的性和高度的意识性；没有自觉的要求和强烈的创作愿望，就不可能产生最大的创造热情，就不能以坚强的毅力去打开通向意识、经验和智慧的大门。梦中作诗，酒来兴发，只是偶而为之，它并非创作的常态，更不是产生灵感的条件和规律。

但是，灵感又不是意志的强求所能得，也不是单靠创作愿望就能唤得来。只有把愿望付之于劳动实践，艺术家才有可能走近灵感。果戈里说，艺术中的一切自由和轻快的东西，都是通过过分的压迫和长期的锤炼而得到的。鲁迅说：作家“必须如蜜蜂一样，采过许多花，这才能酿出蜜来。”白石老人在艺术上的惊人造诣，是一生勤奋的结果。他从青年时期就开始画虾、蟹、小鸡，但一直到了七、八十岁，才始纯熟。其中经过了五十多年的观察、揣摩、临摹、创造，才入“化境”㉞。不仅如此，而且灵感来去迅速，象是一位不速之客，只有好客的热情

和殷勤的态度，才能受下客人所带来的馈赠。马雅可夫斯基为了不至于让在夜间发现的一个精采比喻白白溜掉，急忙在黑暗里，用一根烧焦了的火柴杆画在烟卷盒上；郭沫若当《凤凰涅槃》的诗意在就寝时突然袭来，他就伏在枕头上，用铅笔象扶着乩笔的人一样，火速地写将起来。臧克家为了匆忙地捉住掠过脑子的诗句，经常深更半夜拉开电灯㉟。灵感，它不仅是长期辛勤劳动的产物，而且就是这劳动果实的收获，也是一场紧张的战斗。灵感，永远是在心血和汗水灌溉下所长出来的花朵。灵感，就好象是一位思想纯正的少女，她决不会爱上一个懒汉。

二、广泛学习和创造实践的结合

灵感，不仅需要自觉的创造要求和艰苦的劳动，而且还需要丰富的知识积累和不断的创造实践的磨练。高尔基认为，艺术家应当比其它职业，按其工作性质所需要知道的要多得多。因为艺术家要全面地综合地把生活作为一个活的整体和盘托出。其次，也由于丰富的知识，能增强艺术感触神经的机敏性；知识的面愈广，想象的天地就愈广大。特别是灵感，它的出现与艺术家对生活感受的灵敏度，想象力的丰富程度等有着重大关系。而这一切都取决于艺术家的广泛知识积累和大量的生活印象的贮备。

但是，知识和想象的材料，还必须和艺术创作本身的实践过程结合起来。"曲子不离口，丝弦不离手。""拳练千遍，其理自知。"灵感，不应等待，而应到实践中去争取，到创造中去争取。果戈里说："写作的人，象画家不应该停止画笔一样，也是不应该停止笔头的。随便写什么，必须每天地写。"

常有这样的情况，当你静坐思考时，往往理不出思路，得不到要领，而在写作实践中却容易改变这僵局。因为，在书面表达时，更易集中注意力、想象力，不象思考时那样涣散，缺乏焦点和中心；同时，在写作中由于上下严密文句的组织和显示，以及在前后逻辑的必然性的推动下，容易打开泛泛思虑中的疑难和关键。许多作家都曾指出这一点：在写作的实践中，往往会打开内心世界的闸门，这时，你会突然大吃一惊地发现在你的意识里，关着远远多于你所预料的思想、感情和诗的力量。从而在写作过程中获得新的性质，而变得更加复杂和丰富。正因如此，所以常有人对自己所写的东西感到惊奇。这是创造性活动中常有的事。

实践是开辟思路的有效办法，也是邀引灵感的一条重要途径。奥斯特洛夫斯基说得好：劳动，永远是医治"一切钝感的最好医生。"

三、深刻理解和真切感受的结合

灵感的本质在于有所发现和创造，而一切真正的发现与创造总是基于对事物的深刻思考和理解。我们说过，艺术灵感，需要感性材料的启发和大量感性印象的积累，但是，这一切如果离开了一定的思想指导和深刻的思考，它就会被感性材料所淹没，而不能引向有成效的艺术构思。灵感，抽掉了积极的思想内容，真的，那就会沦为一种心血来潮和下意识的冲动，那就不可能是真正的创作。普列汉诺夫曾正确指出："并不是任何一种思想都可以作为艺术作品的基础。只有那促进人与人之间的交往的东西，才能给予艺术家以真正的灵感。"㊱就是说，只有那有助于人们的相互了解，有助于提高人们的精神境

界的东西，才能给艺术家带来真正的创作灵感。灵感是理智的，它需要明确的思想，积极的思考与深刻的理解。巨大的灵感来自巨大的思想，灵感冲动取决于艰苦思考。

但是，灵感又不是纯理智的东西，它需要情感的支持和推动。如果只有明确的思想和深刻的理解，而缺乏真切的感受和情感的体验，那也很难唤来灵感。别林斯基说："没有情感，就没有诗人，也没有诗。"在艺术中"能够创造活的东西的，是爱情（即爱憎感情——引者）。"㊲一个平常不善言辞的人，当他处在极端愤慨，或极度悲伤时，也会说出刚毅有力，或扣人心弦的语言，"情动而词发"。巴尔扎克说："我最好的灵感总是在我最痛苦的时候，才放光芒。"雪莱也说："情绪每增加多一分，表现的宝藏便扩大一份。"㊳即心灵的震动激发了创作的灵感，丰富的感受带来了表现，也增强了表现。所以，斯坦尼斯拉夫斯基认为："创作是以情感为基础的，因此，不能单凭理解去了解它，而首先应当去感受它。"㊴应该说，理解力和感受力的结合是促进灵感产生的有力因素之一。

四、巨大累积和偶然触发的结合

灵感的刹那间的袭击，是以艺术家长期的巨大累积为基础。列夫·托尔斯泰把这种累积，称为"深耕我要在上面撒种的那块土地的预备工作"。马雅可夫斯基也说，为了积累这些材料"每个昼夜我花10个到18个小时，从事于这些工作，而且嘴里常常在嘟噜着什么的"㊵。

但灵感的产生，也需要偶然的机遇和触发。任何思想的产生都需要刺激，但对灵感来说，更是如此。咖啡不能充饥，却能提神；艺术家喜欢何时何地写作，并不能决定作品的内容和性

质，但对每个业已形成的创作习惯和个性来说，都是必要的。更重要的是偶然因素能激起联想、活跃思路、触动艺术家的生活富源，从而推动艺术家走向创造的广阔境界。一个作家偶尔在街上捡到一张揉皱的钞票，他就从这张钞票开始孕育了一部长篇小说所需要的人物、思想和故事情节；罗曼·罗兰创作小说《约翰·克利斯朵夫》也是由于一次偶然的启示引起的。1890年的春天，作者在罗马城郊的霞尼古勒山上，仰观满天彩霞，俯瞰夕阳照耀的罗马城，心中不觉大为震动，一霎间，他仿佛瞥见克利斯朵夫这个人物从地平线上“站立着涌现出来，额头先出土。接着是眼光，克利斯朵夫的眼睛。身体的其余部分，慢慢地从容不迫地、年长月久地，都涌现出来了。”㊶就这样《约翰·克利斯朵夫》开始孕育。灵感就是这样悄悄地走近作者的身边。夕阳中的“霞尼古勒的启示”就这样轻轻地、不知不觉地拨动了作者的艺术创作的心弦。经过廿年的工夫，终于把这一切谱成《约翰·克利斯朵夫》这一巨大的乐曲。应该说这些启示都是偶然的，但却唤醒了作者巨大的积极的意识活动，招来了必然的出现。因此，对于偶然的触发我们应该肯定它，机智地利用它。因为它对灵感有益，是灵感产生的一个特殊条件。

总之，灵感不是从虚无缥渺的云雾中长出来的花朵，也不是单凭人们的意志和愿望所能偶得和强求。只有在学习和实践所积累的经验、知识和技术的基础上，在思考力、想象力和感受力的推动下，才能激发出灵感这一人类的智慧和创造的火花。

六、没有灵感，请照常工作

每个作家都可能获得灵感，但其强弱、深浅程度和是否常

得，或是偶得，以及它是否包括整个创作过程，还是只出现在创作过程中的某些环节（如艺术的构思阶段，或是艺术的表现阶段）等等，都是不能强求一致的。文学史上有过象李白、巴尔扎克那样的人物，他们的灵感就象个无穷尽的源泉，永远奔流不息，一拿起笔，文思就象潮水般迎面滚来、涌来，似乎永远滔不尽、写不完。这是罕见的现象。这需要巨大的累积和特殊的才能，我们不能对每个作家、艺术家，都作如此要求；也不能提出这样的劝告：没有灵感，就别动笔！应该说，灵感是可贵的，但没有它的光临也能照常工作。列夫·托尔斯泰就说："在'浮士德'里，歌德毫无热情。"㊷歌德自己也承认它"不是自然流露"的作品，而是"用意志力得来的"。是杰作，然而并非灵感之作。契诃夫对坐在身旁的女友丽·阿·阿维洛娃说："您要我写什么，我就能写什么，要是您叫我写这个瓶子，我就能写出一篇小说来，名字就叫《瓶子》。"㊸他真会写出来的。但很难相信，恰恰那时，会有灵感在奉陪。

否认灵感的存在，抹煞灵感的作用，固然不对，但迷信它、崇拜它，更为不必。灵感是好东西，但它不是创作中独一无二的标准行为。因此，用不着人人都尊它为唯一的范例。

没有灵感，请照常工作。

1963.3.初稿

1963.8.修改

---

①柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，新文艺出版社，第38页。

②雪莱：《为诗辩护》，载《古典文艺理论译丛》第一期，人民文学出版社，第105—106页。

③例如，你在街上边走边与人谈话，当汽车驶近时，你会下意识地转向路边，避免与汽车相碰；或是你一边在谈话，一边却无意识地写着对方的名字。这些都是一种下意识，或叫潜意识的活动。

④维德马尔：《日记片断》，载《保卫社会主义现实主义》第二辑，作家出版社，第72—73页。

⑤斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷《演员的自我修养》，戏剧出版社，第279页。

⑥转引傅东华：《创作与模仿》Frederick Prescott《诗的心》博文书刊，第65页。

⑦例如：母亲已经入睡，其它声音都不能把她惊醒，但当身边的孩子一动，她即醒来。原因在于母亲大脑其它部分都处于抑制状态，但与对孩子关注有关的神经细胞仍然处在半抑制半兴奋状态，故一触即醒。

⑧弗洛依德：《精神分析引论》，高觉敷译，商务印书馆，第70页。

⑨转引茅盾：《夜读偶记》，百花出版社，第62页。

⑩方孝儒：《逊志斋集》卷十二《苏太史文集评》。

⑪转引钱锺书：《谈艺录》开明书店出版，第330页。

⑫我们必须把真正的灵感和非灵感的狂热，或是冲动区别开来。例如果戈里写信给普希金索取创作题材时所表现的热情与冲动即属于一种非灵感的冲动与热情（参看本文第6页）。两者的区别，我认为主要是：

1、非灵感冲动，一般产生于创作的准备时期。它可推动构思，但它本身还不能产生艺术作品；而真正灵感总是出现在构思和酝酿的成熟阶段，好象是未出

娘胎的有了生命的婴儿。前者仅仅是创作的愿望，后者是愿望的开始实现。

2、非灵感冲动是缺乏安静和持续的，而真正灵感并不完全排斥安静和持续，否则就很难有持久的创作。

3、非灵感冲动是由单纯的愿望所引起的情绪紧张，而并非象灵感那样，需要作家动员所有知识、经验、智慧和想象力、理解力等因素的积极参加。故前者是某些较简单的情绪反应，后者则是复杂的创造。

⑬茅盾等著：《创作经验》，生活书店出版，第51页。

⑭《沫若文集》，人民文学出版社，三卷 第310 页。

⑮司蒂芬·支魏格：《巴尔扎克传》，新文艺出版社，第182 页 。

⑯万垒赛耶夫：《果戈里怎样写作的》（十还译），文化生活出版社，第76页。

⑰奥斯特洛夫斯卡娅：《回忆屠格涅夫》，载《古典文艺理论译丛》1962年3期，人民文学出版社，第194页。

⑱据说：每一个伟大作家身上都具有一种批评的精神，这种最尖锐的批评精神，经常在早晨出现，夜里便酣睡不醒，所以，在晚上作家完全是为所欲为、毫无顾忌地工作，于是写出大量胡说八道的废话。在这里，托尔斯泰把清醒的心理状态神秘化、哲理化了。

⑲巴尔扎克：《书信十四封》，载《文艺理论译丛》57年第2期，人民文学出版社，第129页。

⑳列夫·托尔斯泰：《哈泽·穆拉特》，作家出版社，第1—5页。

㉑奥斯特洛夫斯卡娅：《回忆屠格涅夫》，载《古典文艺

理论译丛》1962年3期，人民文学出版社，第194页。

㉒李可染：《谈艺术实践中的苦功》，载《文艺评论集》第一集，人民日报编辑部编，1962年人民日报出版社出版，第17页。

㉓转引朱光潜：《文艺心理学》"想象与灵感"篇，开明书店。

㉔转引季摩菲耶夫：《文学概论》，查良诤译，平明出版社，第61页。

㉕恩格斯：《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，人民出版社，第34页。

㉖列夫·托尔斯泰：《哈泽·穆拉特》作家出版社，第1—5页。

㉗作家出版社编辑部编：《谈小说的创造》，作家出版社，第244—245页。

㉘巴甫洛夫把人类高级神经活动分为三种基本类型。第一信号系统占相对优势的——艺术型；第二信号系统占相对优势的——思维型；两种信号系统相对平衡的——中间型。

㉙高尔基等著：《给青年作家》，生活书店发行，第34页。

㉚赵丹：《林则徐形象的创造》，载《电影艺术》1961年第五期。

㉛《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，第77页。

㉜《沫若文集》，人民文学出版社，第11卷第143—144页。

㉝扮演者的思想感情与剧中角色思想感情溶合在一起，失去"自我意识"的能力，我就是角色，角色就是我。斯

坦尼斯拉夫斯基认为，这时“你会觉得你成为角色的一部分，而角色又成为你的一部分。”这就进入了“我就是”状态。

㉞参看胡佩衡：《齐白石老人的画法和欣赏》，朝花出版社。

㉟参看：《马雅可夫斯基选集》，人民文学出版社。第五卷第74页。《沫若文集》，人民文学出版社，第11卷第143页。臧克家：《在文艺学习的道路上》，新文艺出版社，第251页。

㊱普列汉诺夫：《没有地址的信——艺术与社会生活》，人民文学出版社，第243页。

㊲《别林斯基论文学》，新文艺出版社，第13—14页、55页。

㊳巴尔扎克：《书信十四封》，载《文艺理论译丛》1957年第2期，人民文学出版社。雪莱：《为诗辩护》，载《古典文艺理论译丛》1961年第1期，人民文学出版社。

㊴《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，戏剧出版社，第一卷第18页。

㊵《马雅可夫斯基选集》，人民文学出版社，第五卷第73页。

㊶参看1963年1月《文学评论》，罗大冈：《罗曼·罗兰在创作‹约翰·克利斯朵夫›时期的思想情况》。

㊷《列夫·托尔斯泰日记选》，载《古典文艺理论译丛》1962年第一期，第200页。

㊸丽·阿·阿维洛娃：《在我生活里的安·巴·契诃夫》，载《回忆契诃夫》，人民文学出版社，第181页。

关于灵感思维的几个问题

戚 文 藻

二十世纪以来，随着自然科学的迅猛发展，科学发现中创造性思维的作用，日益为人们所重视。科学大师爱因斯坦十分重视和强调创造性思维，他明确地肯定了直觉思维、灵感思维的存在，并认为直觉是感觉经验和概念、命题系统的"联系"通道（《爱因斯坦文集》第一卷第284页、第5页）。我们应该看到直觉、灵感在创造性的认识过程中越来越重要的地位和作用。

一、灵感思维是思维基本形式之一

我国著名科学家钱学森从1980年7月开始，在许多篇文章中都研究了思维科学的有关问题，并逐步形成了关于思维科学体系蓝图的构想。他把灵感（顿悟）思维、抽象（逻辑）思维和形象（直感）思维并列，把灵感思维作为思维科学体系的一个重要方面。（《自然杂志》1983年第8期《关于思维科学》）

形象思维的讨论，在我国大体上起于六十年代，至今延续不断。有人把争论中的不同看法概括为肯定论的形象思维观、否定论的形象思维观和保留论的形象思维观三种。我国著名美学家朱光潜先生认为"形象思维属于感性认识范畴"（以上均见《国内哲学动态》1982年第4期《形象思维研究述介》）。笔

者是持肯定论的形象思维观的，但认为形象思维既然是思维形式之一，它就不能停留在感性认识上，不然它就失去作为一种思维形式的存在意义了。形象思维固然要借助感性认识（抽象思维和灵感思维同样也要借助感性认识），但形象思维本身并不仅仅归结为感性认识。鲁迅先生说：人物的模特儿，往往嘴在浙江、脸在北京、衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。鲁迅笔下的人物形象是已经典型化了的。在自然科学认识中，人们可以提出感官无法直接把握的微观、超微观的模型：层子模型、液滴模型、夸克模型。在夸克模型中夸克可以设想有“味”、带“色”。可见，不论文学艺术形象、科学认识形象，都是整体上把握事物、把握对象的本质状态、内部过程及相互作用的一种语言构成形象、符号构成形象（如音符）或图景形象。

什么是灵感思维？这是一个为人们所关注的问题。对灵感思维既可以作唯心主义的理解，也可以作唯物主义的理解。现在，更应该从辩证唯物主义的基本立场出发予以研究。世界科学技术发展的“新潮流”正要求我们加强对这个问题的研究，以培养更多的创造性人才，作出更多的科学创造。钱学森同志所用的“灵感”概念，也就是人们一般用的“直觉”概念。灵感、直觉大体上包含灵感、直觉、启示、“预感”等等含义。钱学森同志以“灵感思维”概念代替“直觉思维”，据我的领会是为了和形象思维的“直感”（整体性、本质性的直感）相区别。他认为，灵感是“潜意识，当酝酿成熟，却突然沟通，涌现于意识，成为灵感”；英国动物病理学家贝弗里奇在《科学研究的艺术》一书中，称直觉是“指对情况的一种突如其来的颖悟和理解”。灵感、直觉作为一种复杂的精神现象，它是指

在研究工作中一种突如其来的使问题得到澄清的顿悟，它和抽象思维、形象思维都有一定关系：也就是说，灵感既可以是断定式的、也可以是语言构成式的、符号构成式的、图景式的。从有关灵感、直觉问题研究的材料中人们可以发现，灵感思维问题和形象思维问题一样，正从文艺创作、文艺理论家的谈论、研究而逐步进入到科学方法论，进入科学史家、哲学家的谈论、研究之中。如果说彭加勒在作地质考察旅行登公共汽车时，突然想到定义富克斯函数的变换式与非欧几何的变换式等价是典型的断定式灵感，那么曾是建筑专业的大学生以后是化学家的凯库勒，他正是借助空间结构美感，在半睡眠的灵感顿悟中，发现了六边形苯环结构式设想，这正是一种图景式的灵感。

灵感、直觉虽常常出现在自觉思考，而更多地是出现在紧张思考之余，有人比之为"智力超限"，灵感、直觉有的"竟然"是莫名其妙的"梦境中的发现"（如上述凯库勒）。但灵感、直觉并不神秘，它的产生基于人们在实践中积累的直接经验（包括观察、实验），尤其是长时间和折磨人（数经失败）的科学思维活动，离开这两者就不可能产生灵感、直觉。灵感、直觉既然也是头脑里思维活动的产物，所以，当人们捕捉到灵感、直觉之后，必须进一步进行逻辑加工，并在实践中经受检验，肯定正确、弃却错误，获得实践证明和逻辑证明，以便发展成完备的理论。

1979年苏联哲学家凯德洛夫在答复《科学与宗教》杂志的时候，对什么是直觉作了阐述，他认为直觉具有突发性、非逻辑性和短暂性等特征（参见《哲学译丛》1980年第6期）。国内许多作者还曾提出灵感、直觉的偶然性、随机性、创造性、

具体性、独特性等等特征（参见《国内哲学动态》1983年第3期《灵感研究近况》），而在这诸多的特征中，灵感、直觉是否具有逻辑性，是争论的焦点。

二、关于灵感、直觉的非逻辑性

要弄清楚灵感、直觉的非逻辑性，首先必须弄清"逻辑"概念的含义。逻辑一词的含义：①英语logic的音译，原指思维、思考、理性、说谈等意思。②指事物发展的客观规律性。③指形式逻辑规则和格式。显然，如果是从前两种含义研究灵感、直觉的非逻辑性，我们的讨论、研究将失去实际意义，因为灵感的发生机制和发展规律虽然至今知之尚少，但它毕竟是有其规律的；灵感是思维形式之一，它当然也可以说是思维意义上的逻辑。

灵感的非逻辑性的"逻辑"是指形式逻辑意义上的逻辑，灵感的"非逻辑性"是指形式辑逻方法意义上的非逻辑性，在这里形式逻辑方法既指概念、判断方法，而最主要的是指逻辑推理。显然，那种和形象思维相联系的灵感是非逻辑性的。那末，断定式的灵感，它是否就是逻辑的呢？笔者对此持否定的态度。断定式的灵感，它也使用具有逻辑形式的概念、判断作出肯定、否定，这和抽象思维有某种相似，但在一般抽象思维中它是一种有意识的、按部就班的思维活动，而断定式的灵感、直觉，它恰恰是突然之间"自来"的。在归纳逻辑中，我们寻求尽多的实例，建立一个个命题，比较异同，作出特称或全称的判断；在演绎逻辑中，我们记下逐段推论的全过程，以至作出结论。突发式的灵感既不是经验命题的简单总结而产生，又非

以前的知识严格的逻辑演绎的结果，总之，它是不同于形式逻辑方法的人的某种特殊认识的能力。具有逻辑形式的概念、判断、原理、假说都可以通过“非逻辑的”灵感、直觉得到。波动理论的创造者德·布罗意说：“直觉则在与烦琐的三段论法没有任何共同之处的某种内在的豁然顿悟之中，突然给我们的点破”（转引自《哲学译丛》，1980年第6期第32页），凯德洛夫说：“直觉作为直接的推论形式，由于自身的特点……以间接方式表现我们结论和推论的环节……在这里是不可能有的。”（同上第36页）钱学森同志把灵感思维与抽象（逻辑）思维相区别，这就涵蕴着对灵感思维的非逻辑性的肯定。

有一种意见，认为应该承认灵感、直觉的存在，但不能认为它们是非逻辑性的，因为灵感、直觉是逻辑的“压缩”或“简化”，只是“未经渐进的精细的逻辑推论而以简化的逻辑程序作出推断。”（《科学逻辑》，吉林人民出版社，第48页）有的更以“凡人皆有死”，不需一一推论就可作出结论为根据来证明“省略推论”的这种“缩减性”。（科普宁《马克思主义认识论导论》，求实出版社，第200页）这种对灵感是逻辑性的说明是没有说服力的。因为逻辑性就是指按相对固定的规则和格式进行的逻辑方法。离开逻辑程序、过程是不成其为逻辑性的；至于象“凡人皆有死”这样的人们日常生活常识，更是人们千百万次逻辑推理和实践证明的结果，而以“众所周知”的形式为人们所接受，与作为创造性思维的灵感、直觉是完全不同的两码事。

当然，正如我们前面已指出的，我们强调灵感、直觉的非逻辑性，并不是否认在灵感、直觉闪发之前需要运用逻辑方法作反复思索，更不否认灵感产生以后需要通过逻辑方法进行分

析、比较，进行逻辑加工。

三、灵感、直觉发生的机制——无意识

一提起潜意识、下意识、无意识，人们很快就会想到弗洛伊德。弗洛伊德认为人的精神过程本身都是无意识的，意识是与直接感知有关的部分，只是精神生活的局部。在无意识和意识之间还有一种前意识。前意识就是无意识中可以回忆起来的部分。弗洛伊德认为，无意识是个人的原始欲望和各种本能，它有如自己在沸腾的一口大锅，而无意识的核心部分是性力，男孩接近了母亲、女孩接近了父亲，都被看成是一种性的表现，是什么恋母、恋父"情结"。弗洛伊德这种心理学说是一种纯思辨的图画、是一个主观臆想的公式，他的恋母、恋父"情结"，连不少外国思想家都认为听来使人"极端厌恶、毛骨悚然"（《人体和思维》，科学出版社，第172页）。但是，我们不能不看到，他确是较早提出无意识心理现象的心理学家。

其实，对无意识问题的探讨并非只弗洛伊德一人，更不是最早的提出者。弗洛伊德的"无意识"概念大致形成于十九世纪末、二十世纪初，但俄罗斯生理学之父谢切诺夫在十九世纪七十年代就研究过酒醉、梦游等"不随意运动"的下意识或潜意识现象。（参见《脑的反射》《谢切诺夫选集》，人民卫生出版社1957年版，第161页）他的追随者巴甫洛夫创立了条件反射学说，1924年他在演讲时，把无意识看成是在强刺激占优势情况下弱刺激已对大脑皮层形成的"没有被意识到"的东西，在一定条件下它可以"无缘无故地"显现于意识之中。他认为当时的研究水平已给这种"意识和无意识两者之间的关系"的

“黑暗现象”投下了一线光明。（《大脑两半球工作讲义》、《巴甫洛夫全集》，人民卫生出版社，第四卷第410页）在马克思主义心理学看来，下意识、潜意识、无意识都是同义语，在意识和无意识之间则并没有弗洛伊德所说的前意识。三十年代开始，苏联著名心理学家鲁宾斯坦在巴甫洛夫思想基础上提出心理上意识到的和没有意识到的（无意识的）概念，并认为两者并非“互为外部”的两部分，形成意识和无意识的动力，是依赖于被认识客体的“强的”和“弱的”特性之间的相互关系。（参见伯鲁什林斯基《С·Л·鲁宾斯坦著作中的无意识问题》，中国社会科学出版社，《现代心理学的方法论和历史发展中的一些问题》）

必须指出，马克思主义心理学的无意识观和弗洛伊德的无意识观是有着根本区别的，具体表现为：①弗洛伊德认为无意识的本能原始欲望的根源是人的身体本身（即前述有如自己在沸腾的一口大锅）；而在马克思主义心理学看来，一切心理现象，包括无意识是作为人的主体和客体相互作用的产物。②弗洛伊德的无意识的核心是“性力”；马克思主义心理学所说的无意识是弱刺激引起的没有意识到的心理活动。③在弗洛伊德看来，欲望、本能是一种恒定的、不变的力量；而在马克思主义心理学看来，作为无意识和意识一样是在主、客体相互作用中不断变化的东西。可见，不能把无意识的探讨和弗洛伊德无意识——性力等同起来。

我们提出无意识问题的探讨，是为了探索灵感、直觉产生的机制。钱学森同志认为：潜意识酝酿成熟，突然沟通，涌现于意识，成为灵感。苏联心理学家罗坚别尔格认为：“在创造中实现的直觉则反映着意识和无意识心理现象的协同关系。”

（《现代心理学发展中的一些基本理论问题》，中国社会科学出版社，第92页）爱因斯坦在1946年的《自述》中实际上把直觉和无意识看成为类似的东西（《爱因斯坦文集》第一卷，第3—6页）。巴甫洛夫曾经对自己的科学实践作过这样的描述："……我自己起初也不清楚，我的假设正确性从何而来……"，"……我记住了结果，并正确地回答了，而忘记了自己原先的思想的全部过程。这就是为什么似乎是直觉。我发现，对全部直觉应当这样理解，即人记住最终的东西，而他走过的、准备过的全部过程，他没有把它计算到这个环节上。"（转引自《马克思主义认识论导论》第199页）从上述论述中我们除了可以看到巴甫洛夫是肯定直觉是非逻辑性的之外，似乎还可以看到巴甫洛夫无意识观和直觉观之间的某种联系。

本世纪四、五十年代以来，随着脑科学的发展，其研究已不再是停留在"黑箱"的外面，而是开始进入到"黑箱"里面去了。"裂脑"的研究和其他研究证实了人脑两半球功能的不对称性：左半球管语言、逻辑思维和时间观念，它控制身体右侧。右半球管直观的、创造性的、空间的能力和同时理解力，它控制身体左侧。大脑皮层确有许多分区，如有运动区、语言区、听区、视区等等。大脑两半球、分区具有不同功能，但是它们分工不是绝对的，而是可以互相代偿的（切除一侧，该侧的功能可由另一侧代偿，一部分损伤，另一部分可代偿）。大脑皮层在不同区域具有不同层次构成（已发现最多处可达六层）。脑的电的和生化的微观研究也提供了越来越多的心理变化和脑的生理变化密切相关的资料。

人工智能研究主要奠基人之一H·A·西蒙把长期记忆中的信息比喻为有如百科全书中的"条目"，作为专家的头脑不仅能

贮存大量的信息，还能够通过"直觉"，把新的信息"索引"和长期记忆中的信息的"条目"、结成"块"的信息网络和模型迅速接通，提出问题，解决问题。（参见《自然辩证法通讯》1981年第1期第40—41页）钱学森同志比照电脑说明人脑中无意识和意识发生联系产生灵感，正好象是信息的贮存和突然接通。钱学森同志还肯定了魏尔逊的这样一种见解：潜意识不限于信息的贮存和取出，还可以在意识之外，另行搞一套复杂的活动、信息处理加工。这些看法都为灵感、直觉的产生机制的研究，提出了重要线索。

在当前心理学研究、脑科学研究和人脑、人工智能比照研究日益进展面前，我们可以作三点构想：

①人脑的复杂网络决定了人的精神结构的复杂网络。众所周知，人脑可以分为大脑、小脑和下丘脑等。大脑的两半球为大脑皮层所覆盖。执行着思维的主要功能。大脑的神经细胞据推算是10^{11}个，而每个神经细胞都有多量的突触的轴突，分别接受输入和执行输出，据推算大脑的这种突触、轴突有10^{15}的联系。我们可以构想这些繁多的"元件"、"线路"构成了极为复杂的网络，它既有两半球分工功能、大脑分区以及它们互相代偿的横向联系，又有多层的纵向联系。而这种复杂的脑网络正是人类在社会实践基础上形成的复杂的精神结构网的生理基础。

②人的大脑网络和精神结构网络是一个具有意识⇄无意识相互关联、双向相互作用的整体。我们可以在日常生活中找到许多这样的例子：某种意识、观念的遗忘，仍然会贮存于大脑某个部位，只是暂时与意识失去了联系；弱刺激作用对大脑皮层的无意识、潜意识，也是在某个个体作为整体来说处于自觉意识状态下形成的。这两种情况下出现的无意识、潜意

识，都可以在某种条件下突然接通到意识。前者有如老熟人名字的忘而复现；后者有如某种不为个体所强烈注意而潜沉于脑部的“知识单元”与新的创造发明、科学思索的挂钩。以上这些都说明意识⟷无意识是互相关联的，它们之间的作用是双向相互的。

③大脑的无意识⟶意识这个方向联系的工作程序过程可能就是灵感、直觉产生的主要机制。灵感、直觉的获得往往使人有一种很“神”的感觉。其实从意识、无意识相互关联、双向相互作用中，我们可以构想：无意识、潜意识无非就是客观世界对大脑皮层的刺激在人脑中的贮存；灵感、直觉（即使是梦胧中的灵感、直觉）都是贮存信息的突然接通以至形成为“块”的信息网络、模型的不自觉应用。我们的任务是要研究、剖析这种机制，运用这种机制。

当然，人们现在还无法完全说清楚人的思维究竟是一种什么过程，但是提出以上“构想”也并非是不着边际的“悬想”。

四、灵感、直觉是理性的抑或非理性的？

按照传统说法，逻辑和理性是同义的。我们既认为灵感、直觉是非逻辑的，那么灵感、直觉能否说就是非理性的呢？对这个问题，我们的回答也是否定的。也就是说，我们认为灵感、直觉既是非逻辑的，但同时却是理性的。按照传统把逻辑和理性作为同义语，这是大体符合历史发展的客观实际的。因为不能否认，直至十九世纪末人类的理性智慧大量还是通过逻辑方法取得的，虽然灵感、直觉在科学发现、技术发明中也起了

很大作用，可是由于智慧水平的限制，人们往往忽视了灵感、直觉的作用，或者把这种作用神秘化、唯心主义化了，难怪每当有人提到灵感、直觉时，人们总是喜欢和柏格森、克罗齐的神秘直觉联系起来，使人有一种虚无飘渺的神秘感。其实，灵感、直觉并不神秘。什么是理性、理智？广义的理性、理智就是人类的知识、智慧。人类的知识、智慧既可以通过逻辑程序取得，也可以通过"非逻辑"的灵感、直觉得到（虽然之前要运用逻辑方法进行反复思索，之后要进行逻辑加工），我们为什么一定要把由灵感、直觉得到的知识看成是非理性的呢？

现在随着科学的发展，不仅灵感、直觉在科学发现、技术发明中的作用日益增强，而且科学还为人们研究灵感、直觉这种复杂的精神现象提供了越来越多的有利条件。人类的精神文明发展也证明灵感思维、形象思维和抽象思维一起为人类智慧宝库增添着精神财富，所以我们完全有理由把灵感思维、形象思维和抽象思维并列为理性思维的基本形式。如果我们让抽象思维、逻辑思维作为一种逻辑通道、方法和形象思维、灵感思维作为一种启发式原则相"互补"，必将有利于推进文化科学事业的发展。

灵感、直觉至今还是一个十分敏感的问题。在这里，我丝毫没有一点如同凯库勒打趣式地说的"让我们学会做梦吧"的意思，我只是在这个问题的探索中作一点思索。我相信，总有一天人们会把灵感放在完全可靠的辩证唯物主义哲学基础之上的。

灵感：思维莽原上的昙花

刘 欣 大

“无论你对它怎样解释，这种被称之为‘灵感’的现象是实际存在的一种东西，心理学应该去理解它。”

——托马斯·芒罗①

思维莽原上有一种艳丽的奇葩。偶而一现，妖冶动人，瞬息消逝。因而常为易忘者忽略，善于寻访者不多：这就是认识史上称之为灵感的大量经验事实。

对于灵感的研究，应持实事求是的科学态度，不为陈说所囿，不受偏见所蔽。能如是，则必将大有利于艺术史、科技史、认识史的新开拓，大有助于我们急需的科学与艺术人才的发现和使用，亦大有益于我们中华民族的探新与创造精神之新的勃发。

《英国美学杂志》主编奥斯本（Osborne）的《论灵感》一文，原载其所编杂志的一九七七年夏季号；中译文亦已见于一九七九年第二期《国外社会科学》。奥斯本的这篇论文，是西方素负盛名的专业性美学杂志近十年来仅有的一篇灵感专论，颇具代表性和相当的学术价值。国内学界最初曾以笔谈方式，后来亦有零散文字提及奥斯本的这篇论文，但大多持否定态度；赞同者不多，即使赞成，亦多所保留。近几年来，灵感

的“禁区”虽已打开，但仍是步履维艰。

灵感研究的新进展，始于今年之初。一九八〇年第六期《中国社会科学》发表了钱学森同志同年七月初写的《关于形象思维问题的一封信》。这是一位著名的自然科学家根据自己创造性思维劳动中的心理体验，第一次鲜明地把灵感作为不同于形象思维和抽象思维的第三种思维形式提了出来。钱学森同志认为科学和艺术中的创造和突破系于灵感，无灵感即无创造和突破。他抓住了灵感现象的特征：“灵感出现于大脑高度激发状态，高潮为时很短暂，瞬息即过。”②

大脑的瞬时激发态，这确乎是灵感现象的基本特征。半年之后，距那封信的公开发表仅仅一个月，今年第一期《自然杂志》又刊载了钱学森同志梳理当代学科系统的一篇长文：《系统科学、思维科学与人体科学》。在“思维科学”部分，他将信中提出的关于灵感的想法又向前推进了一步，把原来的“短暂，瞬息即过”具体化为“几秒钟，一秒钟而已”；继续坚持灵感是一种不同于形象思维与逻辑思维（抽象思维）的新的思维类别。并倡议设立“灵感学”：“灵感是又一种人可以控制的大脑活动，又一种思维，也是有规律的，我们也要研究它，要创立一门‘灵感学’。”③

就灵感专题研究而言，如果说奥斯本的专论反应冷落，那么钱学森同志的一信一文，响应者就相当热烈了。年内关于灵感问题的专文已有多篇；对灵感的存在已不再怀疑，论述已不复犹豫，研究已大有进展。这些专文论证灵感的偶然性、突发性、短暂性等等，大多是钱学森同志“瞬时性”论点的引伸与展开。这类研究，似乎仅限于对灵感事实作现象的描述。犹如大家围着灵感的秘室打转转，终是无法深入其堂奥。

奥斯本在他的灵感专论中，列举了被灵感袭击者共通感受到的三条经验事实：一，艺术家在艺术创作中是某种来自他们自身之外的信息的领受者，他处于某种外部力量的指导之下进行创造，这就是灵感状态的突发性；二，任何艺术作品中都含有独特的东西，这种东西不是靠现成的技巧造出来的，这就是灵感状态下的独创性；三，有价值的艺术作品，其艺术特征连艺术家本人也说不清，这就是灵感及其成果的难以言传之处，确乎存在的某种神奇性④。奥斯本认为，应当找到一个统一的理论，来顺理成章地解释创造者这三条共通的心理感受。灵感，历来是美学家们探讨的一个艰难的课题。上推二百余年，被称为“美学之父”的鲍姆加敦也曾经归纳了灵感的三个特征：“（1）灵感状态下产生的艺术作品具有非摹仿性和不可重复性；（2）在灵感状态中，思想感情的表达是十分敏捷和有秩序的；（3）理智在灵感状态中，一方面承受鲜明的形象，另方面又下降到感性世界，也就是陷入迷狂和热情。”⑤鲍姆加敦讲的，也是灵感的创造性（“非摹仿性”）、突发性（“敏捷”）和难以言传（“迷狂”）。两百余年的灵感研究，进展相当缓慢。其原因，大约是囿于经验事实的记述、归纳与臆测，受其所处时代智慧水平的限制而未能用上现代心理学的理论成就和实验成果。

灵感是一颗坚果，从哪里入手，敲开它的第一层硬壳？

钱学森同志指出了两条前行的路：“一条途径是比较古老的，可以称为心理学的方法”；“又一条途径是微观的方法”，即脑科学的方法，在脑细胞和分子水平上揭示灵感的脑机制⑥。钱学森同志倾向于后一条路径。二十世纪以来，特别是近十年来，脑科学已有巨大的进展距离；但是，从神经元网

络上揭示记忆与学习的机制为时尚远，何谈瞬时激发态思维莽原的极端复杂相?!我认为，在一个可预见的时期之内，切实可行的、现时即可着手的探索灵感奥秘的道路，还在于运用宏观的心理学方法。

“灵感”一词，希腊文原意为“神的气息”。奥斯本在《论灵感》一文中，清理了灵感概念的历史渊源：德谟克利特率先使用，柏拉图随后发挥。古罗马史学家西塞罗（B.C106—B.C43）在《论雄辩家》一书中说：“我曾经常听人说，一个人如果没有心灵的火花，没有一种近似狂热的气质，他就不能成为一个优秀诗人（德谟克利特和柏拉图著作中都有这种说法）”。他在《论占卜》一书中又说：“（德谟克利特认为，没有狂热，任何一位诗人都不可能成为伟大的诗人，柏拉图也这么认为。”德谟克利特揣摩了优秀作品诞生时创作者的精神状态：“诗人只有处在一种感情极度狂热或激动的特殊精神状态下才会有成功的作品。”⑦柏拉图发挥这个概念的内涵时，使用了“神性的着魔”（enthousiasmos）这个词；被灵感的人，就成了“着魔于神的人”（entheos）。在他看来，灵感的出现是人与神的沟通，是神凭附于人身上，通过诗人之口、之笔，述说天国的意思。柏拉图为灵感涂抹了更多神秘的色彩：“若是没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人。”他认为，诗人神智清醒时的诗歌与迷狂时的诗作相较，反是黯淡无光的⑧。

灵感概念，出自诗苑。德谟克利特和柏拉图描述的是写诗时应有的精神状态，即诗人热情的可贵、神智的迷狂和气质的特异。热情、神智、气质等等，都是心理学研究的对象。

奥斯本不仅清了灵感概念初始产生的源，而且理了灵感概念历史递嬗的流：自德谟克利特和柏拉图使用这一概念之后，达于文艺复兴时期柏拉图主义者的解释；穿越十八世纪理性主义者的批评；在其后浪漫主义时代再度强化，并与天才概念相结合；最后，则又与现代无意识心理学相伴⑨。灵感史作为认识史的一个分支，其源头是企望用原始心理学术语描述一种诗人的创作经验之谜。两千五百年来，达于今天，现代心理学发展甚速；特别是直觉心理学、睡梦心理学与心理气质分类方面的已有成果，能否有助于揭开灵感这个历史之谜呢？

灵感是一种瞬时的颖悟，不仅存在于诗歌创作，而且遍及所有的创造性精神活动的王国，是所有创造者常时体验得到的一种心理经验。所以，灵感概念在历史上也早已由诗而文学并扩大应用于绘画、建筑、音乐和雕塑等整个艺术领域；再由文学艺术领域而扩大应用于科学技术领域。灵感，即一种心灵的跃动，思维的激发，遐想的闪光，它与直觉、顿悟等等，同是含义相近的心理学术语。显然，三个称谓并不是定三种各别的心理事实，更不是指三种不同的思维方式。爱因斯坦一九三一年在《论科学》一文中直言：“我相信直觉和灵感”⑩。在这里，“直觉”与“灵感”并用。艺术理论家阿诺德·伯兰在解释“灵感”概念时说：“关于艺术创作的一个难以捉摸的难题是灵感在创作过程中的地位。无论创作的心理学上的途径如何，灵感总是被描述为一种洞察力的直接揭示，瞬间的顿悟总是直觉的一种证明。”⑪动物病理学教授贝弗里奇诠释“直觉”概念时说：“直觉用在这里是指对情况的一种突如其来的颖悟或理解，也就是人们在不自觉地想着某一题目时，虽不一定但却常常跃入意识的一种使问题得到澄清的思想。灵感、启

示和"预感"这些词也是用来形容这种现象的。"⑫由此看来，灵感、直觉、顿悟，名称不一，实指同一。钱学森同志关于形象思维的信中提及思维方式的探讨，"不要关门"。响应者甚众，灵感思维、情感思维、直觉思维等专论已有所见，这是学术研讨中的兴旺景象；但是，应力避由于概念、术语解释的歧义而走上歧途。周义澄同志《论科学直觉思维》一文，颇有见地；但是称"灵感是直觉思维的一种典型状态"⑬，似亦欠妥。就如"会制造工具的动物"（状其与其他动物的区别）、"社会关系的总和"（言其社会性）、"教徒"（指其宗教信仰），三者同是指人一样；"灵感"（inspiration）原是文艺学、美学名词，"直觉"（instinct）是心理学术语，"顿悟"类乎"启示"（revelation)原是宗教用语，三者指示的是创造性活动中同一类经验事实，共通的心理体验。

灵感之谜，在人类艺术史、科学史，乃至整个认识史上闪烁着惑人的光泽，历来承受着大思想家和大艺术家的青睐，除德谟克利特、柏拉图而外，歌德、黑格尔、费尔巴哈、尼采、巴尔扎克、托尔斯泰、弥尔顿、萨克莱、科尔里奇、屠格涅夫、罗曼·罗兰等等，也都承认并描述过灵感的闪现⑭。

灵感事实，往往演成文人轶事而为文艺史家所注目。

果戈理向巴高津谈到他一八四〇年写作《剃掉的胡子》时的心境："我感到，我底脑里的思想活动了，好象被叫起的蜂群；我底想象变成奇异地的了。啊，如果你知道，这是怎样的快乐呀！……简直在我底整个的身体里感觉到甜蜜的战栗，于是我忘记了一切，倏然地转入我很久不曾去过的那个世界里了。"⑮倏然袭来创造的快乐、甜蜜的战栗，这是典型的灵感状态。屠格涅夫的中篇小说《阿细亚》，得之于游览船上的一

瞥。屠格涅夫泛舟莱茵河，偶尔看到岸边两幢小楼；在第一层窗子里，有一老妇向外张望，楼上窗中含一少女。于是，灵感袭来，唤起联想，形成了《阿细亚》的故事结构。司汤达尔的《红与黑》，则是看到报纸上关于格勒诺布勒法院公报上的一个案件，引起想象而动手写作的⑯。

罗曼·罗兰写作《约翰·克利斯朵夫》，是受之于姜尼克仑的启示：

> 夕阳西下，深红色的罗马在脚下燃烧，亚尔彭群山的笑意消逝，索拉克特山上的拱门在飘浮。
>
> "我看见了约翰·克利斯朵夫……"(夏多布里昂)……
>
> "顿时涌出。起先那前额从地下冒起。接着是那双眼睛，克利斯朵夫的眼睛。其余的身体在以后的年月中逐渐而从容地涌现。可是我对他的幻象是从那一天开始的。我在法纳斯古宫所记的笔记中曾记下这件事。这是那序曲开始的几声和弦，以后所作的交响乐则跟我的生命一起成长，中间也有个别音符的变化、和声的变幻、节奏的更动和意想不到的变调——但都是根据那姜尼克仑的主题。"⑰

姜尼克仑山上，灵感油然而生：克利斯朵夫的前额、眼睛冒出地平，心灵里的克利斯朵夫已降生；基调已定，往后则是写出整个的乐章。灵感，即是那序曲起始的几声和弦。罗曼·罗兰如实而清爽地记述了孕育克利斯朵夫的心的历程的起点。

灵感事实，也常常传为学者趣事，而吸引着科学史家们的视线。

物理学中阿基米得原理的发现经过，常为灵感研究者所津

律乐道。公元前三世纪的叙拉古，一个赤身裸体的人跑出澡堂，到大街上高声喊叫："我发现了！我发现了！"这个赤裸者就是古希腊学者阿基米德（B.C287—B.C212），发现的就是阿基米德原理（浮力原理）。这个发现是在澡盆里的某一瞬间得来的。在普鲁塔克笔下，阿基米德总是精神恍惚、如醉如痴。"他整天都象是被他所锺情的妖魔迷住了一样，对于饮食和自己的身体全不关心。"洗澡时常常呆坐着，"用手指在那涂了油膏的身上画几何线条，满脸乐陶陶的神气，真象是诗神附体一样。"⑱诗神多情，不仅热恋诗人，而且锺情学者！德国数学家、天文学家高斯（1777—1855）在数学的广泛领域里（超几何级数、复变函数论、统计数学、椭圆函数论等等）有许多杰出的贡献。他在谈及自己的一项发现时说：一个问题，求证数年未能解析，而"终于在两天以前我成功了……象闪电一样，谜一下解开了。我自己也说不清楚是什么导线把我原先的知识和使我成功的东西连接了起来。"⑲"闪电"般的迅捷，自身体验的实录！这是可信的。

思维松弛，散乱无绪；心灵宁静，微波不兴。长期观察、分辨、实验、运算、推导、思索之后的这种心境，往往是孕育灵感最为合宜的温床。"包音卡勒（Poincaré）为要在某些算术问题上取得进展而失败，变得心烦意乱；但是当他在一个早晨去海边的陡岸上散步时，他的问题解决了。"赫尔姆霍茨(Helmholtz)在一个阳光明媚的日子，穿山缓行而出现灵感。爱尔兰皇家天文学家哈米尔顿爵士（Sir William Hamilton）"和家属出来散步刚刚来到都柏林的波劳埃姆桥（Brough am Bridge）的时候，突然发现了四元数（guaternions)"瓦特在一个星期天的下午穿过格拉斯哥草场（Glasgow Green）

时，“在如何制造一种效率大的冷凝器上突然得到一种启示，从而对生产蒸气机有了很大的改进”⑳。十月怀胎，长期积累；一朝分娩，偶而得之。经验的积郁，蕴酿着创造的风暴。偶有触发，心灵里狂渊突起，大浪弥天；思维中旧的知识结构急趋崩塌，新的知识组合即时形成，并愈来愈清晰地呈于创造者眼前。连高斯本人也不知新的成功与旧的知识有什么连结。在认识史上，是什么机缘使许多脱节散乱的认识之环瞬间巧合相扣，连接成一条新的认识之链？灵感。灵感，就是这新的认识之链上关键的一扣！

实例是生动的。但零乱而无内在联系；统计数字是枯燥的，但它能集中地说明问题。美国化学家普拉特（Platt）和贝克（Baker）曾经就科学研究时的思维状况，对二百三十二位研究人员用填表方式作过调查。贝弗里奇在《科学研究的艺术》一书中引用了这个调查数字。他说：直觉（灵感），“在普拉特和贝克调查的人中，有百分之三十三的人说经常，百分之五十的人偶尔，百分之十七的人从未得力于直觉。”㉑再看一个百分比：美国化学家班可罗夫特(W.R.Bancraft)一次与四位化学家谈话，在谈到智慧的闪现和突然而来的灵感时，三位化学家立即承认有这种情况，第四位说从来未有过这种体验。比例相近：百分之八十七或四分之三的科学家在自己的创造中体验过灵感（直觉）的袭来，百分之十三或四分之一的科学家从不知灵感（直觉）为何物。

灵感理应是辛勤创造的科学家的密友与常客。为什么依然有少数的科学家（百分之十三或四分之一）与之从不相识呢？一是确有一些科学家是全凭勤奋积累、依仗自觉意识而作出某项发现的；再则，可能是因为这些科学家的精力专注于研究工

作本身，对于创造发明时的心理过程漫不经心，以至事后能够回忆的心灵体验十分淡泊。爱因斯坦逝世前两周，即一九五五年四月三日，美国科学史家贝纳德·科恩与他谈及科学史和科学家。爱因斯坦说：许多人问他，他是怎样想出这个，又是怎样想出那个的。每当此时，爱因斯坦总是发现，“关于他自己的一些想法的起源，他非常缺乏原始材料。”他相信“历史学家对于科学家的思想过程大概会比科学家自己有更透彻的了解”㉒。

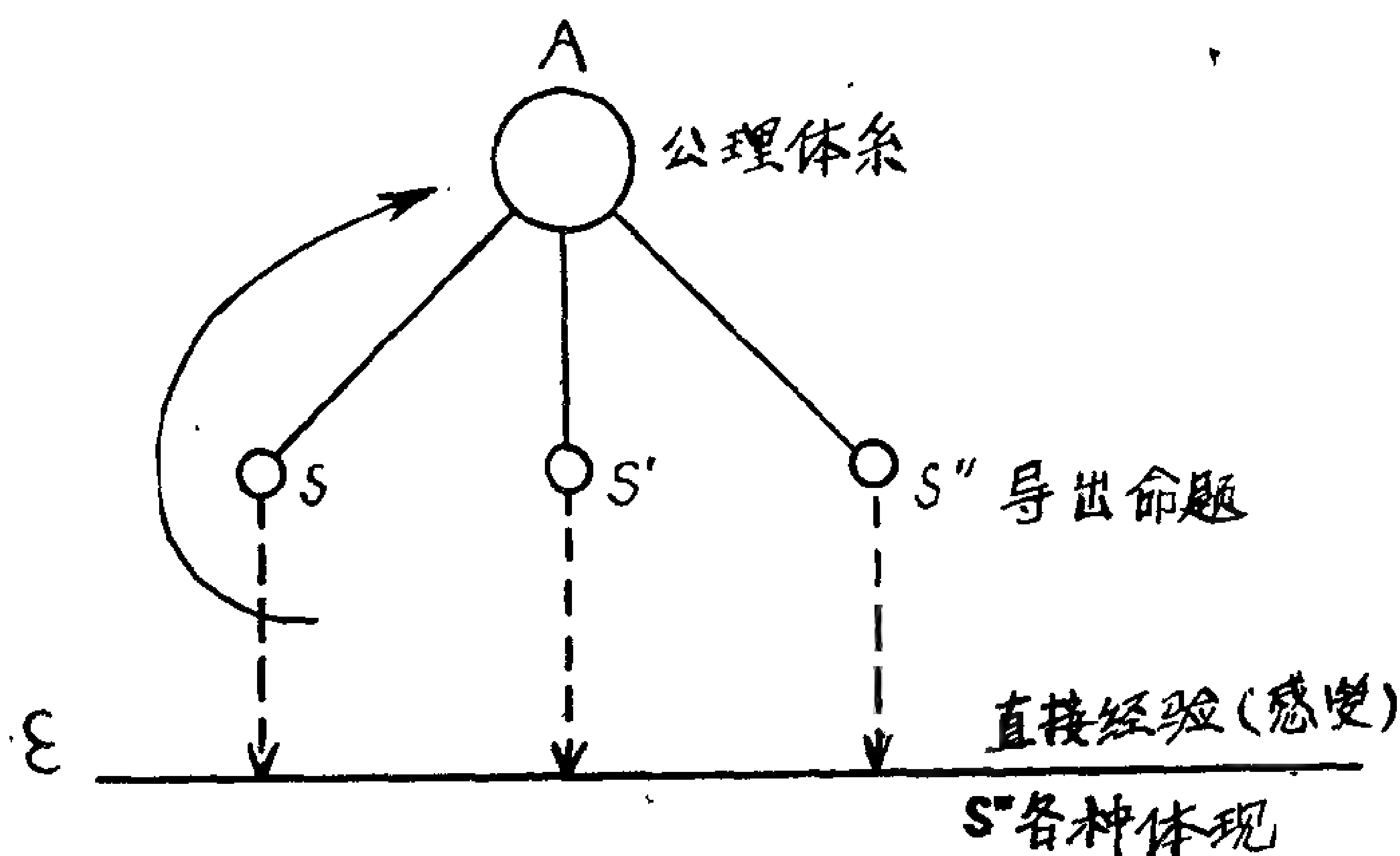
科学灵感史的研究是有价值的，一则可以对以往科学创造的心灵历程有一个可靠的纪实，再则可作为尔后科学创造中思路多岔时选择的启示。

当代西方有成就的自然科学家，大多喜欢谈论直觉在科学创造中的作用；在这一批自然科学家之中，爱因斯坦关于直觉的见解，更富于理论色彩。爱因斯坦并不是哲学家、美学家，他是现代物理学的奠基人和理论设计师。爱因斯坦向未知领域的纵深探索，有丰富的创造经验。正是这异常丰厚的经验层积，促使他作诚实的哲学推理；在认识论方面，特别是在直觉理论方面，他的见解是独特的、精湛的。

上文已经提及，爱因斯坦一九三一年即已申明：“我相信直觉和灵感。”还在一九四六年，在他六十七岁时写的《自述》中，谈及概念、命题与感觉经验之间的联系时，他就认为两者“纯粹是直觉的联系，并不具有逻辑的本性。”㉓一九五二年，他在给贝索和索洛文的两封信中，集中地推出了他关于“直觉”的见解。一九五二年三月二十日，他在给贝索的信中，承认经验材料对于建立普遍原理的重要性；但是，他认为“在这两者之间并没有一条逻辑的道路。”从而，爱因斯坦

推演出了一个普遍性的结论："一般地可以这样说：从特殊到一般的道路是直觉性的，而从一般到特殊的道路则是逻辑性的。"㉔这个推论的后一个判断是正确的；但前一个判断，即认为从特殊到一般只有直觉一条路，毕竟是过于绝对化了。

作出以上论断之后一个多月，即一九五二年五月七日，爱因斯坦在给索洛文的信中，详释了他"那个认论识问题"。爱因斯坦认为可能是自己没有讲清楚，或者是索洛文没有弄懂他的意思，所以他把他的意思作了如下的图示：



基线直接经验 ε，其上为命题S，再上为公理 A。按照他给贝索信的结论，A→S→ε，应当是逻辑性的；ε→S→A，应当是直觉性的。但是，他在关于图示的四条解释中，只承认了A→S是"通过逻辑道路"，其余一切都是"直觉的（心理的）联系。"㉕

爱因斯坦正确地指出了直觉在创造性思维中的重要地位（图示中毕竟是过分地夸大了）；但是他未曾揭示出产生直觉

的心理机制。一旦弄清了直觉的心理学机制，就可以看清灵感秘室的一隅了。

美国卡内基—梅隆大学心理学教授H.A.塞蒙，去年访华期间所作关于信息的存贮系统的学术报告中，相当有说服力地推测了直觉的心理机制。塞蒙认为，现在我们对什么叫直觉已经比较清楚了。为什么某一方面的专家，能很快的找出某一情景下解决问题的对策和方案，即在瞬间产生直觉、引起灵感、出现顿悟呢？“因为他能很快地在记忆中把他原来熟悉的组块认出来，就好象在百科全书中，如果我们把索引找对的话，我们就能从索引找对那个内容。”㉖

灵感是记忆系统的瞬时激活、局部的迅即分化、点上的急速重组。这就是受灵感袭击者“几秒钟，一秒钟而已”的检索过程。

记忆有三种：一是瞬时记忆，也叫感觉存贮，如视觉记忆即形象记忆，听觉记忆即声象记忆，仅能持续一二秒钟；二是短时记忆（S.T.M），也叫短时存贮，只能持续一二分钟，过时即忘；三是长时记忆(L.T.M)，也叫长时存贮，可保持良久，乃至终生不忘。塞蒙所说的“组块”(Chunk)，即短时记忆中所能保持的单元；这种 Chunk 如不受干扰，可转为长时记忆，存入长时记忆库（个体的“百科全书”）。塞蒙认为记忆中的形象不象底片，“而是一些节和链”。他设想一个东西的意义存贮脑中，不是几个字和一句话，而是一个抽象的结构；大多数语言学家也认为存贮的信息是象树似的网络。关于人的记忆系统，塞蒙的结论是：“我们记忆中实际有一个网络的东西，存贮的不是原来刺激的形象，而是关系的结构，也可能是图形各部分的关系，也可能是一句话的意义彼

此之间的关系。”㉗

一名专家，在某一方面的知识（信息）存贮已达饱和，正蕴酿着突破；一个纯属偶然事件的触发，“索引”找对了；纲举目张，一网激动。脑子里象翻腾的大海，浑身被创造欲所震颤。这种感受时间短暂。此时，一副创造性的蓝图闪现了！这就是直觉、顿悟、灵感。

塞蒙为了说明记忆检索理论，举了一个有趣的例子：棋盘上放二十五个棋子，让下棋的生手与熟手同看五秒钟，然后毁掉棋局，再要他们两人把原来的阵势重新摆将出来。测验的结果是生手只能摆对四、五个棋子，而熟手几乎能恢复原来的全部棋局。究其原因，并非熟手的眼睛有什么特异功能，而是因为“下棋能手多年以来看过许多棋的阵势。因此，在棋盘上的二十五个棋子，对于下棋熟手来说不是彼此孤立的、毫无联系的，而是看成四、五个或四、五组过去所熟悉的模式，所熟悉的形状。”㉘这过去的“模式”、“形状”，即是“组块”（chunk），作为短时记忆单元，由于多次重复，已转入长时记忆库，存入了下棋能手个人的“百科全书”；只要找到“索引”，即时便能重新复原拆毁了的棋局。在这里，生手与熟手的记忆能力是相等的：都是四、五个单元。不过生手的单元是单个的棋子，而熟手的单元是“模式”或“形状”。

阿基米德在那时的物理学棋局上，高斯在彼时的数学棋局上，包音卡勒、赫尔姆霍茨、哈米尔顿和瓦特等人在他们各自学科的棋局上，都是熟手、能手。

灵感昙花的根须，深植于经验（吸饱了类的经验的个体经验——创造者的“百科全书”）的沃土之中。F.布洛赫在解释物理直觉时说：“我认为直觉和经验二者是密切相关的，所

谓直觉，是把那些你已经了解很充分的事物的认识拼起来形成一个完整的认识。对于直觉来讲，有两件事情是重要的：一、必须把已知事情了解得很清楚；二、想问题不要太狭窄，要开阔一点。”㉙这真是科学创造的经验之谈。

在艺术创作中，生活经验与创作经验、主观与客观的关系要复杂得多。艺术是现实在艺术家头脑中的极端复杂的反映的产物，是主观熔铸了的客观。艺术是客观的主观化，或曰对象的人化；这一阶段，延伸至构思之前，可谓艺术认识的历程。待到构思发轫，则是主观趋向客观化，或曰人的对象化；这个阶段，从构思到作品完成，属于艺术创造过程。当然，艺术创造阶段，对象的人化仍在不断深入；艺术认识阶段，零星的对象化已在积累。灵感，则类乎凝结认识阶段与创造阶段的一根焊条；由于它的闪光与高热，把生活经验与创作经验、主观与客观、人与对象联结、熔合、凝聚在一起了。

灵感源自丰厚的类与个体经验的沉积，固有其必然性；灵感起自意外客观信息的激发，故有其偶然性。灵感不是承受神的启示，也不是毫无缘由的主观意念的散射；灵感是外界信息引起的主观经验的激发。灵感与自由联想有关，但不能把它贬低为联想。灵感比联想要机灵得多。有的学者认为同类启迪是产生灵感的主要诱因。这个论断不确。德彪西说：“对于一个音乐家来说，去看一个日落的优美景色要比去听《田园交响乐》是更为有益的。”㉚音乐家是可以通过视觉形象受到启发的。音乐家、诗人和画家，都可由落日而激发灵感。触景生情而有诗；诗要比、兴，不能没有形象性的联想。灵感理论最初用于解释诗创作，大约与此有关。自由联想是有轨迹可寻的思维活动。灵感闪现而有独创，倏忽而来，瞬息即逝，在艺术创造和

科学发现的广袤原野忽隐忽现地闪烁；往往并不留下、也无从追索其思维轨迹。联想是在浅表的心理层次的一种意识活动，需遵循逻辑规律（形象逻辑），依然是循轨定向思维；而灵感则是潜入于更深的心理层次的另一种意识活动，是越轨不定向思维。

灵感来自何方？阿诺·理德半个世纪以前就有过相当精辟的论述。他说"灵感"一词的古代意义，是指艺术家借助于某种高于他自身（自身之外）的一种存在物，例如上帝、谬斯女神作为媒介，誊写下了天国的音乐和诗歌。阿诺·理德认为，在现代意义上来揭示灵感的真谛，则应把它视为类与个体经验沉积物上开出的鲜花：

> "艺术家创作的动因，这包括了他过去所有的生活状况、他在创作时的身心状况、意识和气质。包括所有能引起灵感现象的一切情况。这些情况严格说来可以包括直到艺术家所描写那件事情为止以前全部宇宙的历史。"㉛

灵感不是来自上帝或女神，而是出自主体的经验积累和客体的信息引发。阿诺·理德举例说："我们说阿诺德有了灵感，并不是指从天使或缪斯那里得到了灵感，而是指从牛津或拉哥比教堂得到了灵感。我的意思是说这些被感知的客体激发并刺激了阿诺德先生使他进入到创作活动。"㉜客体——感知——灵感，阿诺·理德的灵感发生论是符合于唯物主义认识路线的。灵感来自何方？这个自柏拉图以来被弄得神秘而又混乱的问题，阿诺·理德作了切实而又准确的结论。

马克思曾经说过："五官感觉的形成是以往全部历史的产

物。”㉝我们现在已经认识到的茫茫宇宙之中，偏偏在地球这么个小行星上长出生物，并诞生了人类，这带有极大的偶然性；但是，生物出现即开始了人类五官的逐步造成，这就是必然的了。从原生生物的感应能力到动物感官的职司专业化，其演化是极其缓慢的，从动物脑（最后是猿脑）到人脑的形成，其进化也是相当迟缓的。劳动和语言，推动人的感觉和脑髓的发展（先是爬认识的石级，后是登智慧的阶梯）。“正如语言的逐渐发展必然是和听觉器官的相应完善化同时进行的一样，脑髓的发展也完全是和所有感觉器官的完善化同时进行的。”㉞随着书面语言——文字的出现、科学技术的发展；特别是现代信息传递、加工、保存手段的自动化，人脑的质与量还在增长。现代英国成年男人的平均脑量1424克，每年还增加0.66克；现代英国成年女人的平均脑量1242克，每年还增长0.62克。质，即人脑自动化的性能与程度，还在不断提高。人脑的认识能力（智慧），是以加速度递增着的。说直觉，是人性的直觉。要看到直觉的人性，即它是有长期理性准备的瞬间的理性感触，出之天然、自然与怡然；实质是一种运用必然的自能、自发与自由。

灵感，是以往宇宙史（认识史类乎近代史，艺术史和科学史则类乎现代史和当代史了）写到创造者脑屏幕上的一个闪光的感叹号。正如可以预报某时某地将有雷雨，但无法预言哪个山头上将会放电一样；可以说创造性思维劳动中必将有灵感出现，但无法预言何时出现在何人的头脑之中。必然性寓于偶然性之中。偶然性是灵感的外壳，必然性是灵感的内核。灵感是无数条必然的光线的聚焦。正是在这个焦点上，犹如新星爆发，瞬间亮度增强一万倍到一亿倍；思想闪射强光，一个未知的领域

豁然通明，杰出的艺术构思胎动了，伟大的科学发现成功了！

灵感是有的，但不是常有的。因为灵感是思维莽原上的昙花，而不是月季、芍药、牡丹。

灵感，不应是一个对之顶礼膜拜的神物，而应是一个心理学研究的现实课题；不应当到偶然性的荒漠中去期待，而应当到必然性的天地里去寻求。灵感这株昙花，在必然王国的自由绿洲上怒放。

到此为止，借助于“记忆检索”理论，已可窥见灵感秘室的一角，但距离登堂入室甚远。灵感的坚果，虽已剥去偶然性的硬壳，但呈现于眼前的，依然是一颗笼统浑圆的硕果。

灵感，这位创造者的常客与密友，不仅在工作之余的沐浴、散步时突然来访；而且，这位不速之客竟然时常闯入创造者的梦境。

江郎才尽，已为成语；梦中得句，演作诗话。作梦而得到艺术灵感，甚至流于民间：江西即有汤显祖《牡丹亭》剧情得自梦境的传说㉟。灵感闯入梦境，在西方古典艺术家的传记之中，也时有记载。意大利提琴家塔提尼（Guiseppe Tartini 1692—1770）梦见过他给魔鬼一把提琴；使他非常惊异的是，撒旦竟演奏了一首美丽的乐曲片断。塔提尼醒后立即写下了名曲《魔鬼的颤音》。德国作曲家瓦格纳（Wagner 1813—1883）于朦胧中创作了《歌唱大师》和《莱茵的黄金》的部分乐章。德国作曲家海顿（Haydn 1732—1809）和奥地利作曲家莫扎特（Mozaet 1756—1791）都曾利用无意识和睡眠状态进行过音乐创作㊱。

灵感也时常拜访梦境中的科学家。笔者在《科学家与形象思维》（《中国社会科学》1980年第3期）一文中，曾经引述

过德国化学家凯库勒（1829—1896）睡梦中发现苯环的著名例子。凯库勒的名言："先生们，让我们学会做梦吧！"被西方一部分科学家誉为"凯库勒精神"，是有一定道理的。上文引用过美国化学家普拉特和贝克的有说服力的调查。斯皮尔（Spear）在回答他们两人的这项调查时，述说了于睡梦中一项发现的经过。斯皮尔同管理某项工作的工程师就全部问题讨论了几个小时后，回到旅馆吃午饭，仍在思考着整个情景。之后，"我睡了几个小时，在早晨三点钟，一种全新而清晰的历程展现在我的眼前，我醒了，起床并全部写出了一种独出心裁的见解，从此获得专利。"当有人问匈牙利生物化学家、1937年诺贝尔哲学与医学奖金获得者赛恩体一吉奥尔伊（Albert Szent Gyorgyi）的研究思想从何而来时，他说："在我的床上，当上午三点到四点之间睡眠醒来时，或者在还睡着的时候。在我们不知不觉时，脑子作了大量的无意识工作，而我们的好多重大问题就是这样解决的。"剑桥大学胡钦逊（Huchinson）教授作了各学科有创造性思想家工作习惯的调查；调查结果是，有70%的科学家回答说从一些梦中得到帮助。日内瓦大学福娄瑙爱（Flournoy）教授报告过一个对数学家调查的类似统计：69个数学家中有51个（占74%）回答说睡眠中能够解决问题㊲。

科学家在睡梦中与灵感巧遇者，占抽样调查的70%或74%，上文提到了科学家通过直觉与灵感邂逅者，占抽样调查的四分之三或87%。这四个数字忠实地说明了：灵感确乎是创造性精神劳动者的常客与密友。

那末，作梦的心理机制如何描述呢？弄清这个问题，将有助于窥视灵感秘室的第二个角落。

弗洛伊德（S.Freud 1856—1939）的精神分析学，在国内声誉不佳；但作为一个心理学流派，又确能解释许多精神现象。弗洛伊德的影响，已深入现代西方艺术（乃至整个文化）机体的相当一部分细胞。一九〇〇年，弗洛伊德在《释梦》一书中引用了一封不大为人所知的席勒的书信，为他的梦理论作铺垫。席勒的友人柯纳抱怨自己的创作没有成果。一七八八年十二月一日，席勒写信给柯纳："你抱怨的原因，在我看，似乎是在于你的理智给你的想象加上了拘束。我要用一个比喻把我的意思说得更具体些。当观念涌进来时，如果理智仿佛就在门口给予他们太严密的检查，这似乎是一种坏事，而且对心灵的创作活动是有害的。"席勒认为，凡是创造性心灵所在之地，理智总是"放松了它们在门口的监督。"㊳弗洛伊德十分赞赏席勒这个在无意识中方能自由创造的见解，并用之为做梦作解说。

后来，弗洛伊德建立了一套完整的关于梦的学说。他认为梦并不是无意义的，而"是一种具有充分价值的精神现象。"梦，在古代用以预卜凶吉，有巨大的重要性和实践价值。"当时，对希腊人和所有的东方人来说，一次不用释梦师的战役一定有如今天一次不用航空侦察机的战役那样是完全不可能的。"之后，梦的声誉被迷信所败坏；但是，弗洛伊德相信在今日精密科学发展之时，"一种释梦的科学程序是可能的。"弗洛伊德关于梦的学说的基石是："梦是一种愿望的满足。"他提出了关于梦的工作的四种基本过程的理论。弗洛伊德认为梦的工作的第一种过程是"压缩作用"（Condemsation）。即梦境中所经历的形象故事小于其所隐含的思想内容。"当梦被写下来时充满半页；包容梦的思想的分析却需要六倍、八倍、十二倍

的篇幅。”梦的工作的第二种过程是“转移作用”，如引喻（displacement）。“梦的转移作用和梦的压缩作用是两个主要负责塑造梦的工匠。”梦的工作的第三种过程最有趣，“它就是要把思想翻译为视觉意象的作用。”而视觉意象“是梦的结构的基础。”梦的工作的第四种过程是“二级加工”，即“把梦的工作的最后产物发展为某种统一的东西，某种近于连贯的东西。”㊴弗洛伊德所设想和构思的梦的四种过程，特别是第三、四种过程的理论，是否有科学价值？它与灵感显现于梦境的关系如何？随着实验心理学的发展，脑电波测定技术的进步；特别是对睡眠的深入研究，神经心理学家对睡眠第一阶段测试所得的结果，看来弗洛伊德那构思完满且能自圆其说的梦理论，似亦确有其事。对于梦境中出现灵感的心理机制，可谓已经基本上弄清楚了。

正常人的脑电波，在清醒时分为慢波（alpha节律）和快波（beta节律）两种波型。Alpha波每秒8—13周（8—13C/S），beta波每秒14—30周（14—30C/S）。一个人闭目养神、无思无虑时，脑电波为alpha波；睁眼应付刺激、努力工作时，脑电波为beta波。而朦朦胧胧、半睡状态时，脑电波则显示为theta波。这三种不同节律的脑电波，反映了正常人三种不同的心理状态和思维状态。

睡眠是意识的潜沉。研究睡眠的专家认为，睡眠由浅入深，根据脑电波的模式变化和眼球运动的速率，可将睡眠划分为四个阶段。睡眠第一阶段前的半睡状态，最易出现幻象。“那时alpha波的节律渐更缓慢而至于消失，化为幅度更小的theta波。这个状态被称为‘幻想’（the “reverie” state）或‘微明’（the “twilight” state），时间极为短促。”

梦中得诗而未及时醒来，往往徒有佳句而联不成篇；梦中发现而未及时惊觉，尔后喟叹已经遗忘的轶事遗闻并不少见。其原因，就在于这“极为短促”的创造性幻象期已过，而意识继续下沉至于深眠。“幻想”、“微明”期时间极为短暂，又与钱学森同志猜测的灵感袭来，“瞬息即过”，“几秒钟，一秒钟而已”相符。如果此时正在测试，“研究睡眠的神经心理学家抓住被试在表现 theta 波的一刹那间，要他们报告主观经验，就可以得到许多幻想的意象，这些意象完全摆脱了意识的控制，可以说被试在‘幻想’状态中的思想是最为‘解放’的。”㊵上文提及席勒给柯纳的信。在席勒看来，理智的过于严密的检查，会妨碍心灵的自由创作；这项心理试验所得的结论，亦与席勒近两个世纪以前的臆测相合。

运用脑电波测定和生物反馈法研究文学家和科学家的创造性想象，也是很有价值的。梅宁格尔基金研究院曾经研究半睡状态的脑电波节律与创造性想象的关系。一次把一名物理学教授、一名精神病医生和一名心理学家等三位有创造性思维习惯的个体作为测试对象，在他们处于出现创造性幻想的半睡状态时，实验者记录了他们的脑电波。“据说有两人产生 theta 波的百分比特别高。他们没有受到外在的刺激，反省时发现幻觉的意象。第三人的alpha波的频率自 9.5 周降低为 8.3 周，自称进入了无象状态。”㊶创造性个体的睡眠第一阶段前的半睡状态会出现“幻觉的意象”，与上文提到的弗洛伊德关于梦的工作的四种过程，特别是第三种过程是把思想翻译为“视觉意象”的理论，又相暗合。

在测试中出现“幻觉的意象”的创造性个体，占被测试者的三分之二，与前面提及的抽样调查的结果：灵感出现的比率

为四分之三，70%、74%、87%，比例是相近的。这五个相对数诚实地证明：大多数的科学家和艺术家，在他们那富于创造性的思维劳动中，常常巧遇灵感，因而在一瞬间极大地提高了工作效率，作出了某项发明或创造。用奥斯本的话来说，就是一个人“仿佛从他自身之外的一个源泉中感受到一种助力和引导，尤其是明显地提高了效能或增进了成就，这时候我们势必会说这个人获得灵感了”㊷。

江淹、汤显祖、塔提尼、瓦格纳、海顿、莫扎特、凯库勒、斯皮尔和赛恩体—吉奥尔伊等人，在他们梦中显示灵感之时，在他们的创造性思维有所突破的那个瞬间，其时未曾也永远无法再去测定的脑电波，应当是 alpha 波的中断而呈theta 波的波型。

“李白斗酒诗百篇。”佳酿有助于灵感的闪现？一九七八年，美国的《作家文摘》（Writers Digest）向作家们发出意见征求书，询问他们写作与饮酒的关系；答复者不多，而自夸豪量者不少。一部简短的美国文学史上，嗜酒成癖者甚众：杰克·伦敦、欧·亨利、德莱塞、海明威、费兹杰拉德、福克纳、奥尼尔、刘易斯、托马斯·沃尔夫等等，这些文坛著名的酒鬼一个个都是世界知名的作家㊸。如果由此得出结论：醇醪乃灵感之催化剂，恐怕为学者所嗤笑。对饮酒与灵感的关系作绝对的肯定或绝对的否定判断，都缺乏科学的依据。笔者认为，微醺状态，醉眼中那一瞬间的朦胧，其时思维松散活跃，脑电波应是alpha 波的中断而呈 theta 波波型（敬请心理学家，特别是神经心理学家作此项测定，以决论断）。否则，为什么历来文人与酒有缘？至于烂醉如泥，犹如深睡，不仅创造性思维无由发生，就是一般意识也已沉入无底深渊，何谈思维

的激发态、意识的闪光状——灵感？

到此为止，借助于脑电波测定法，弄清了睡眠第一阶段有一瞬间，呈现 theta 波显示脑内“幻觉的意象”（相似于弗洛伊德的“视觉意象”）。已经窥见灵感秘室的第二个角落了；但是，离登堂入室尚远。灵感的坚果，虽又剥去了一层梦的经纬所织的薄膜，但呈现于眼前的仍然是一颗光滑圆滚的实果。

怎样进入灵感秘室的第三个角落？怎样剥去灵感坚果的第三层嫩皮？

鲍波尔说：“人怎么产生一个新思想——无论是一个音乐题材、一个戏剧冲突还是一个科学理论——这个问题，可能对经验心理学具有重大意义，但它同科学知识的逻辑分析毫不相干。”㊹

灵感研究者应当探讨两种不同的心理类型，从这儿打开进入灵感秘室的第三重门。

人有不同的思维习惯、心理气质。

分子生物学家们正在分子水平上研究遗传密码。有人根据脱氧核糖核酸（DNA）分子排列组合的变化，提出了解释遗传信息复杂变化的遗传密码学说。以后，又有人认为信使核糖核酸（RNA)能携带DNA的指令，由细胞核进入细胞质，在那里制造各种蛋白质以决定生物性状的遗传㊺。笔者揣测，人的心理气质应当有一定的遗传性；至于DNA怎样指令RNA传导而决定其遗传密码，让神经心理学家与分子生物学家们共同去研究吧。人的心理气质，主要是后天不同的生活环境与遭遇，各别的工作方法与习惯所塑造定型的；但是，应当说遗传也参与了气质的建造工程。

不同的心理气质（思维习惯），可以成为一种时代病而导

致全然不同的科学发展速度。一九三二年，爱因斯坦在《评理论物理学中问题的提法上的变化》一文中说："现在，大家都知道，科学不能仅仅在经验的基础上成长起来，在建立科学时，我们免不了要自由地创造概念，而这些概念的适用性可以后验地用经验方法来检验。这种状况被前几代人疏忽了，他们认为，理论应当用纯粹归纳的方法来建立，而避免自由地创造性地创造概念。"㊻爱因斯坦的这个论断，从不同的思维方法对科学进展的影响这个独特角度，揭示了近代科学发展缓慢（相对于现代科学）、现代科学发展飞速的方法论原因。

爱因斯坦在这里并未提及两种不同的心理类型，只是提出了前人的思维方法重在(或执着)归纳演绎（即逻辑的方法），今人的思维方法重在（或崇尚）自由创造（即非逻辑的或逻辑思维的中断，或曰直觉、灵感的方法）。如果把爱因斯坦的意思转换为心理学语言，可以这样说：前人是以"累积型"的气质为主而取得科学成就的；今人是由"猜测型"的气质为主而取得科学成就的。

爱因斯坦这段话里，还蕴含着一层意思：自由创造的概念的适用性，还需"后验地用经验方法来检验。"这个意思在他一九五二年三月二十日给贝索的信中表述得更加清楚："材料本身并不是一个演绎性理论的出发点；但是，在这材料的影响下，可以找到一个普遍原理，这个原理又可以作为逻辑性（演绎性）理论的出发点。"㊼由事实材料到普遍原理，可以靠灵感的瞬时闪现，即逻辑思维的中断（非逻辑）而发现；但是，这个原理的理论表述，却必须靠长时间的逻辑推导。非逻辑的闪念，含着丰富的逻辑内蕴。这里，可否借用一下布留尔在《原始思维》一书中使用过的"原逻辑的"这个概念？布留尔用法

文“Prélogique”表述这个概念。这个词的前缀“Pré”含义灵活，连起来可理解为“前逻辑的”、“逻辑前的”等等。布留尔自己也强调“它不是反逻辑的，也不是非逻辑的。”（着重点原有）。俄文译为“Пралогический”，其前缀“Пра”又有多义，可理解为“……之前”、“到……以前”、“最初、原始”等等⑱。如果确曾存在过这种“原逻辑的”思维，那么它在人类认识史上晚近出现严谨的逻辑思维之前，已存在几十万年之久了。这种在漫长的历史时期内形成的原始思维习惯，是否有它永恒的遗传性，可能已沉积于现代人思维经验的底层？因而不时自发地浮现于探索者的头脑之中？复活于创造性思维的进程之间？！

灵感闪现，扑朔迷离，难以捉摸，为非逻辑的、偶然性的浓雾所蔽。这里，又接触到偶然性与必然性的关系了；灵感从理论上讲，主要就是要讲清偶然性与必然性的关系，论证偶然之中隐必然。恩格斯说：“被断定为必然东西，是由纯粹的偶然性构成的，而所谓偶然的东西，是一种有必然性隐藏在里面的形式。”⑲偶然性的浓雾之上，乃是一片必然性的明朗的晴空。

不论是科学家还是文学家，在他们的探求之路上，灵感只是一瞬间（当然不只一次）成为支配他的最高权威。而灵感闪现之前的积累是艰苦而漫长的，彼时理智是权威；灵感闪现之后的工作也是艰苦而漫长的，此时理智又恢复了他的权威。

所以，巴尔扎克在《论艺术家》一文中说：“某一天晚上，走在街心，或者清晨起身，或在狂欢作乐之际，巧逢一团热火触及这个脑门，这双手，这条舌头；顿时，一字唤起了一整套意念；从这些意念的滋长、发育和酝酿中，诞生了显露匕首的悲剧、富于色彩的画幅、线条分明的塑像、风趣横溢的喜

剧。”㊿灵感的闪现，只是“唤起了一整套意念。”而这些意念的滋长、发育和酝酿还只是趋向构思；其后，还有撰写、修改和定型等等艰苦漫长的工作。契诃夫说：“平时注意观察人，观察生活……那么后来在什么地方散步，例如在雅尔达岸边，脑子里的发条就会忽然卡的一响，一篇小说就此准备好了。”51契诃夫的“发条”一响与高斯的“导线”接通，描述的是同一种心理体验：灵感闪现。契诃夫说的一篇小说“就此准备好了”，只是指构思的契机而已，并非构思已经完成，小说已经写就。约翰·克里斯朵夫的逐渐成型，是跟罗曼·罗兰构思以后的岁月，跟作家穷年的心血、生命一起成长的。歌德的《浮士德》上卷自一七七〇年（歌德是年二十一岁）开始写作，一八〇八年出版，历时三十八年；下卷生前一直在酝酿和撰写，一八三二年临终方完成，历时二十四年。全书写成，共历时六十二年。可见，有时灵感只是一闪念，创造却需一辈子！

国外的科学界人士和科学史家，大多认为科学研究人员按其思维方法或心理气质，可以分为“推测者”和“累积者”两种类型。布朗和拉克考克认为，现在普遍认为科学家按工作习惯可以分为两大类，“班可罗夫特把这两类定名为‘累积者’类和‘推测者’类。属于累积者类的人，为了要逐步地建立和提高现有的知识，他们缓慢而刻苦地获得新资料。另一方面，推测者类则利用智慧的闪现、思维的飞跃和预感等作与他们工作有关的梦，而且他们很可能占大多数。”52贝弗里奇注意研究科学界，他对班可罗夫特的分类法作了阐述，认为“累积者”类又可称之为“逻辑型”、“古典型”、“条理型”，用的是培根法；“推测者”类又可称之为“直觉型”、“浪漫型”、“猜测型”，用的是亚里士多德法。他最后得出的结论

是：靠系统地积累资料，根据逻辑推论而做出新发现的，“可能只有很少数的发现是这样作出的。”㊾

尼科尔认为，“第一类人运用直觉，他们诉诸于逻辑和推理仅是为了证明自己的发现。第二类人循序渐进地发展知识，恰如泥瓦匠垒砖砌墙，直至最后大厦竣工。”前一类人适宜于作探索性研究，后一类人适宜于作发展性研究。戴维是个“推测型”科学家，他认为他能取得科学成就，要“感谢上帝没有把我造成一个灵巧的工匠。”㊿灵感概念，由诗苑而扩大至文艺领域，由文艺而扩大至科学领域。现在看来，还不能局限于文艺、科学两界；诸凡外交、行政、交通、工程、商业、农林各界人等，只要是进行创造性的思维劳动，其“推测者”型的研究、设计、决策人员，都可能有灵感闪现。所以泰勒(E.L. Taylor)博士描述了一个大型商业性研究机构的工作安排：“他们雇用推测型的人来随意进行设想，一旦这些人发现某个可能有价值的设想时，这个设想就不再让他们过问，而交给一个条理型的研究人员去加以检验并充分发展。”(55)

班可罗夫特说靠灵感闪现取得成就的科学家，“很可能占大多数”；贝弗里奇说靠逻辑推理作出发现的科学家，“可能只有很少数”。说的是同一个意思。除了“很少数”的“大多数”是多少？即相当于上文所说的三分之二、四分之三、70%、74%、87%。

到此为止，借助于两种心理气质（思维型式）的分类，又弄清了“推测者”型气质的创造者常遇灵感来访，而“累积者”型气质的创造者与灵感无缘。已经窥见灵感秘室的第三个角落了；但是，离它的堂奥还有一段相当遥远的距离。灵感坚果的第三层嫩皮已经剥去，但呈现于眼前的依然是一颗裹着韧

皮的鲜嫩光圆的果实。

柏拉图把“灵感”看作人神相通，神附人身；在灵感秘室的周围撒下了神秘的雾障。因而不少人望而生畏，不敢问津。中译的“灵感”（繁体“灵”字下面是“巫”字）一词，与巫相连，妖气惑人，使一般人望而却步，不敢去碰这颗禁果。历史上一些著名的学者和诗人之中，也有灵感的否定论者。海涅把自己比作“首饰匠”，是为了否认灵感的存在。一八三一年，他对文学家、音乐家说：“人们在那里高谈阔论着天启和灵感之类的东西，而我却象首饰匠打金锁链那样精心地劳动着，把一个个小环非常合适地联系起来。”㊻我们的哲学界和文艺界，也是灵感否定论者居多；他们认为用现成的哲学原理与文艺理论，无法解释灵感这类经验事实。但灵感又是确实存在的，托尔斯泰说十分之九是劳动，十分之一是灵感；爱迪生说百分之九十九是汗水，百分之一是灵感。不论是十分之一，还是百分之一；抑或千分之一，乃至万分之一，灵感这种经验事实是无法否认的。有人说有，有人说无，有人肯定，有人否定。究其源，可能是因为心理学作为一门独立的学科，起步较晚，历代的著名学者和诗人不知心理学为何物；现代实验心理学已有不少成果，但我们的哲学界和文艺理论界不熟不懂，或对之持怀疑和否定态度。应对灵感作实事求是的研究。在这里，“实事”就是历史上和现实中存在的应当称之为灵感的大量经验事实；以及现代心理学，特别是实验心理学的已有成果。我们应当找出两者的内在联系，即寻求其固有的规律性。

灵感是有的，不仅古人有，今人也有；不仅艺术家有，科学家及其他从事创造性思维劳动的人也有。灵感乘着极大偶然性的仙鹤而来，稍驻即去，无影无踪，恰似精灵。灵感研究的

使命，是要找出一个统一的理论来解释这众多同一的心理经验事实。笔者认为，灵感还可以分门别类地进行研究。按照灵感所产生的领域，可分为艺术灵感、科学灵感和其他灵感三类；按照心灵震颤的强度，可分为创造性迷狂、创造性冲动和创造性激动三等；按照灵感成果的价值，可分为战略性突破、战役性突破和战斗性突破三级。这个分类法是否科学，尚可商榷。但是，作为科学研究（包括社会科学研究）的课题，最终总是可以作定性与定量分析的。

灵感秘室的三重门已经打开，三个房间已经看清；但是，只有打开最后一重大门，方能深入其堂奥。灵感坚果的三层皮壳已经剥去；但是，只有剥落最后的一层韧皮，才会显露其内核的全部隐秘。

借助思维科学，从脑细胞和分子水平上弄清楚灵感的脑机制，才能最终揭开这个历史之迷和解出这个现实难题。

本文开头曾经指出，钱学森同志兴致勃勃地倡议建立“灵感学”，并为思维科学(包括设想中的“灵感学”)的研究指明了两条路：宏观的古老的心理学道路和微观的新型的脑科学道路。钱学森同志倾向于走微观的新型的脑科学道路，以最终揭示灵感的脑机制。他列举了目前估计的神经元数目为一千亿个（10^{11}），神经元伸出的长纤维（轴突）、短纤维（树突），及其间的接触（突触）；并看到了人脑是一个受社会环境作用的、活的变化的系统。钱学森同志看到近十年来脑科学的巨大进展，看到轴突和树突的具体动作一天天弄清楚了；兼之有系统科学的准备，因而认为对由10^{11}个单元组成的人脑这个超级巨系统作微观的研究已是可能的了，“从而我们终将不但知道我们自己思维的‘当然’，而且知道其‘所以然’。”[57]

钱学森同志指出了灵感研究的终极目标；但是，从目前的研究现状、脑研究进展的速度，还看不到达到这个目标的时日。所以我把本文的全部篇幅贡献给了心理学，走的是宏观的古老的心理学途径；而对于灵感的脑机制，即微观的新型的脑科学方法，只字未提。这是因为，据笔者所知，近十年来脑科学虽有巨大进展，但是至今尚未能弄清学习与记忆的机制（电生理学变化，即单个脑细胞放电频率的增减；脑化学变化，即乙酰胆碱这个“记忆激素”的消长，等等等等）。在学习与记忆的脑机制尚未弄明之时，何谈思维峰巅的闪电——灵感的机制？即使何年何月终于弄清了学习与记忆的全部机制，也犹如人类发展刚进入原始社会初期，距离现代自动化社会还有十分漫长的、迂回的、艰难的历程！

目前脑功能研究已经达到什么水平了？哈佛大学医学院神经生物学教授David H.Hubel 在《脑》一文中说：“搞清神经元的联系及其从一个瞬间到另一个瞬间的机能活动，仅只是神经生物学的最终目标之一。脑功能的某些更大的方面是超出这一水平的。例如记忆和学习肯定涉及历经一段时期的变化的积累过程，对于这一过程的机制所知道的还非常少。”Hubel认为，前几年以为记忆可能是以大分子形式记录下来的信息编码为较小分子的顺序，就象遗传信息编码在 DNA 中一样。但是，“熟悉脑内联系高度特异构型的人，几乎全都不会认真看待这种说法。”只是因为这个题目十分时兴，所以还是有许多实验室耗费许多时间去教动物学一定的课题，然后磨碎它们的脑子，企图找到其脑化学方面的变化；或者从中提取某种质素注射给其他动物，以使它们对同一课题的学习能力有所提高。Hubel认为，近来这种狂热已经衰退了㊿。

关于记忆与学习的研究，目前达到什么程度了？Bernard D.Davis在《生物科学的新进展》一文中说：当前，从分子水平和细胞水平上弄清记忆与学习时的脑内情况，只是对较简单的有机体所进行的研究。这项研究的结果是，发现学习的细胞学机制（即作为较早期刺激的一种持久效应），"包括两种改变，一些改变发生在现存的突触功能中（因此，存在于它们的分子结构的未知规律中），另一些改变则存在于新突触的形成中。但是，当在鉴别这些变化的详细性质而期待有迅速的进展时，探究自觉学习的物理基础是意识本身无限复杂问题的一部分，当我们试图进行剖析与意识成因有关的结构联系时，一整套现象可以象无故地傻笑的人的笑容一样，简单地消失掉。"㊾看来，脑内研究至今还未能触及意识的边缘。

脑研究的进展是巨大的又是缓慢的，常有战术性突破，而战略性突破则遥遥无期。所以 Hubel 说：

> "将会有一个个重要的里程碑。例如，可能搞清记忆（突触成分）机能的某种机制，或可能搞清能说明神经纤维在发育中如何找到其恰当目标的某个过程。然而，这并不意味着在未来的某一特定时刻，某一种发现或某一系列发现能完全地解释脑。在脑研究方面的进展还将会是缓慢的。技术的进步使得脑研究在近几十年中已有明显加速，然而肯定还没有什么出人意外的突破与哥白尼、牛顿、达尔文、爱因斯坦或华生与克里克所带来的发现相比美。"

Hubel 的结论有点悲凉：真正的哥白尼或达尔文式的革命也许永远不会出现在神经生物学的研究进程之中，但是逐步的

前进是不会停顿的，而每前进一个阶段，肯定将使人类更接近于了解自身⑩。

用“记忆检索”理论这把钥匙，我们打开了灵感秘室的第一重门，进入了前厅；用脑电波测定法这把钥匙，检出theta波显示“幻觉的意象”，我们打开了灵感秘室的第二道门，进入了左厢房；用两种心理类型（思维习惯）的理论这把钥匙，我们打开了灵感秘室的第三道门，进入了右厢房。最后一重门，正堂之门的钥匙在哪里？脑科学虽然有了长足的进步，但是至今未能从分子和细胞水平上弄清学习与记忆的脑机制，距离从同一水平上弄清灵感闪现时的脑机制，路途尚迢遥。我们还没有找到打开正堂之门的钥匙。深入堂奥，也有待于遥远的来日。

人的认识能力是无限的吗？只要是具体的人（从个体到类，自远古向未来），其认识能力虽不断增长，直至于今按加速度增长，也还总是有限的（向无限不断接近的有限）。灵感，是未知领域一角的偶一披露，人世上永远存在未知事物。已有的灵感即使已全部从分子水平和细胞水平上揭秘，未来（永远有未来）的灵感依然常有，永不终止。所以从逻辑上讲，揭示全部（全部是已知的总和ε，不包括未知）灵感的秘密，也无法穷尽未来灵感的隐秘。我们说客体与主体皆可知，就包含了这样一层意思：客体与主体总是有隐秘的。

灵感的最终隐秘，与未知、绝对真理同在那高远的峰顶。我们能不断地接近它，但永远（时间永不停息地延长的概念）也无法到达那峰巅。心向往之，上下求索，在那崎岖的山路和栈道上攀登吧！

至于是否建立“灵感学”，尚可商榷。笔者认为，在人类认识过程中似只有形象思维与抽象思维两种形式。灵感是这两

种思维形式交叉互补运动中的激发态。钱学森同志自己也说，灵感之来，“总是要经过一长段其他两种思维的苦苦思索来作准备的。”㊶灵感是一种心理状态，一种思维境界，并非一种独立的思维形式；现在与形象思维一样，暂时寄寓于美学的藩篱之内。将来可作为逻辑学或独立的形象思维学的一个篇章，也可能成为这两门学科王国交界处的一个“共管区”。灵感研究能否成为一门独立的新学科，目前尚在未卜之列。

人类史揭幕，即是认识史的开端。在人类思维的漫漫莽原上，有参天大树，这是思想体系；也有灌木林立，这是各派学说；到处杂草丛生，这是错误的荒谬的见解；还时有昙花一现，顿使原野生色，这就是灵感。灵感，是思维莽原上的昙花。

一九一五年，列宁在《拉萨尔〈爱非斯的晦涩哲人赫拉克利特的哲学〉一书摘要》中说：哲学史，“简略地说，就是整个认识的历史。”他认为“全部认识论领域”应当包括：“各门科学的历史、儿童智力发展的历史、动物智力发展的历史、语言的历史，注意＋心理学＋感觉器官的生理学。”他指出：“这就是那些应当构成认识论的辩证法的知识领域。”㊷本世纪初，现代科学还刚刚起步，列宁已经看到哲学认识论应关涉的学科竟如此众多。他不仅提及儿童智力发展史，而且涉及动物智力发展史；不仅提及语言史、心理学，而且涉及感觉器官生理学。列宁的眼界何等开阔；对于认识之花——灵感的研究，不应囿于文艺理论或美学的狭小范围之内。笔者认为，灵感研究应当从纵横两个方面入手：从科学史、艺术史，乃至整个认识史中去搜集这种昙花，编成花的序列，作灵感史的研究，这是纵的方面；从文艺理论、美学、心理学、思维科学、脑科学（神经生物学与神经生理学）和人才学等学科的已有成

果出发，形成理论构架，作灵感论的研究，这是横的方面。纵横交错，再结合现实科学创造和艺术创作中的经验事实的剖析，灵感研究即可望不断取得进展。

笔者此文，仅从心理学的三条岔路上向前作了些试探，乃抛砖引玉是也。

---

①托马斯·芒罗：《艺术心理学的过去、现在和未来》，载美国《美学与艺术批评》杂志1963年春季号。转引自朱狄：《灵感概念的历史演变及其他》，见《美学》第1期第111页。

②《中国社会科学》1980年第6期第66页。

③⑥㊼61《自然杂志》1981年第1期。

④⑦⑨㊷奥斯本：《论灵感》正文及注释；《国外社会科学》1979年第2期。

⑤李醒尘：《鲍姆加敦的美学思想述评》，《美学》第2期第238页。

⑧柏拉图：《柏拉图文艺对话集》第111页。

⑩㉒㉓㉕㊻《爱因斯坦文集》第一卷第284、623、541—542、309等页。

⑪转引自朱狄：《灵感概念的历史演变及其他》，《美学》第1期第109页。

⑫⑲㉑53 54 55W.I.B.贝弗里奇：《科学研究的艺术》第72、75、76、152—155等页。

⑬㉙《复旦学报》（社会科学版）1981年第6期第38、41页。

⑭参看朱狄：《译后杂记》，《国外社会科学》1979年第

2期。

⑮万垒赛耶夫：《果戈理怎样写作的》，文化生活出版社1953年6月第8版第16—17页。

⑯参看《古今文人轶事》第91页。

⑰《罗曼·罗兰文钞：内心的历程》，新文艺出版社1957年第195—196页。

⑱见林德宏：《科学家的内心世界》，《南京大学学报》（哲学社会科学版）1980年第3期。

⑳㊱㊲52R.A.布朗R.G.拉克考克：《梦·幻想与发现》。原载美国《化学教育杂志》1978年11月号，译文见《心理学探新》1980第1期第31、35、32、33、34等页。

㉔㊼《爱因斯坦文集》第三卷第490页。

㉖㉗㉘H.A塞蒙：《信息的存贮系统》，《心理科学通讯》第68、67等页。

㉚㉛㉜阿诺·理德：《美学研究》，1931年伦敦版，见《美学译文》（1）第93、90、89等页。

㉝马克思：《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷第162页。

㉞恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》第3卷第512页。

㉟参看《玉茗花》，江西人民出版社1981年版第43页。

㊳转引自《外国理论家作家论形象思维》第191页。

㊴参看杨清：《现代西方主要心理学派别》，辽宁人民出版社1980年版第375—385页。

㊵㊶参看高觉敷：《心理学的哲学问题与神经生理学的研究》，《心理科学通讯》1981年第1期第4、5、6等页。

㊸参看董鼎山：《酒癖无助灵感》，《读书》1981年第4期。

㊹K·Popper：《Logjc Of Scientific Djscoverng》，此段译文，由上海社会科学院哲学所周昌忠同志提供。

㊺参看严绍颐：《细胞遗传学的新研究》，《光明日报》1979年6月7日。

㊽参看路先·列维—布留尔（Lévy—Brühl,Lucién,1857—1939）：《原始思维》，商务印书馆1981年北京版第71、474、496、498等页。布留尔是在读了司马迁《史记》法译本后萌生研究原始人思维的念头的。《原始思维》一书，是布留尔1910年的《低级社会中的智力机能》、1922年的《原始人的心灵》、1927年的《原始人的灵魂》的缩编本。

㊾恩格斯：《路德维希、费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第四卷第240页。

㊿见《古典文艺理论译丛》第10册，人民文学出版社1965年版第96—97页。

(51)契诃夫：《论文学》，人民文学出版社1958年版第404页。

(56)见英贝尔：《灵感与技巧》，新文艺出版社1957年版第7页。

(58)(60)见《科学》1980年第1期第11、13页。

(59)见《科学动态》第1期第46页。

(62)《列宁全集》第38卷第399页。

一九八一年六月初稿，八月二稿，十二月三稿，
一九八二年三月四稿，于宁都。

灵感触发规律初探

陶伯华

钱学森同志最近在《关于形象思维的一封信》中指出，创造性思维中的"灵感"是一种特殊的"思维形式"，灵感是综合性的、人脑的综合功能。(中国社会科学》1980年第6期)钱学森同志的这些论断，对我们探索灵感的触发规律很有启示。

灵感的两类表现与三个特征

灵感是一种复杂的精神现象。无论是科学创造活动，还是文艺创作活动；无论是抽象思维，还是形象思维，都会遇到灵感。翻开文艺史、科学史，我们可以发现，人类不少可贵的发明创造往往与之相联。

古希腊科学家阿基米德奉王命鉴别用纯金作的王冠是否掺假。他煞费苦心，找不到可行的办法。为了消除苦思的疲倦，他来到澡堂洗澡。他跨进澡盆，看到溢出盆外的热水，忽然受到启发，连连高喊"我知道了！我知道了！"在随后的实验中，他不仅揭开了王冠之谜，还总结出有名的浮力原理。

爱因斯坦在回忆他一九〇五年六月写作相对论论文的情景时说，在这之前，他已经进行了好几年的思考和研究，然而，那个决定一切的念头却是突然在脑子里闪现的。一天晚上，他躺在床上，对于那个折磨着他的谜，心里充满了毫无解答希

望的感觉。没有一线光明。但，突然黑暗里透出了光亮，答案出现了。他马上起来工作。五个星期后，他的论文写成了。他说，在这几个星期里，他好象处在狂态里一样，夜里脑子里也得不到安宁；又仿佛是智能的爆发，放出了几年来积聚的东西。

数学家彭加勒用很长一段时间研究一个数学问题，苦无结果。他决定到乡间去旅行，不再去想工作。但是“我的脚刚踏上刹车板，突然想到一种设想……我用来定义富克斯函数的变换方法同非欧几何的变换方法是完全一样的。”

从上面四个典型的事例中，我们可以看到灵感触发信息来自外界的偶然机遇；也来自内部的思想闪光。这两类灵感现象，不仅触发信息来处不同，而且发生机制也不完全一样。前者有直觉能力的参与，后者主要与下意识的越轨思维有关。

这两类灵感现象的表现形式与发生机制不管有多少差异，有三个基本特征是共同的。

一是偶然性。灵感什么时候来，由什么东西触发，往往带有很大的偶然因素，不能确切预期，难以人为寻觅，你苦思冥想，它偏不光临；你无意识地在散步、在闲谈，甚至在睡梦中、在半醒半睡的迷蒙状态中，它却忽然到来。诚如费尔巴哈所说的：“热情和灵感是不为意志所左右的，是不由钟点来调节的，是不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。”（《费尔巴哈哲学著作选集》下卷504页）

二是突发性。人的思想飞跃有两种形式，一种是随感性认识的累积，经反复思考，渐进式地上升为理性认识；一种是突发式的顿悟。灵感就是这种突发式的思想飞跃形式，灵感一旦触发，它就会象一道闪光一样，一下子照亮艺术家、科学家的

思路，使之突然触类旁通，顿悟理解。“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。……思风发于胸臆，言泉流于唇齿。”陆机《文赋》中的这段话，形象地描绘了灵感来时思想飞跃的这种突发性。

三是创造性。灵感能打破人的常规思路，为人类创造性思维活动突然开辟一个新的境界。它是文艺创作、科学创造的神奇的催生婆。为此有些文学家甚至把灵感视作自己的创作生命，为它的出现而欢呼；为它的衰退而苦恼；为它的枯竭而悲伤。果戈理曾经这样呼唤灵感：“噢，不要离开我吧！同我一起生活在地上，即使每天两个钟头也好……。”

偶然性、突发性、创造性综合在一起，这就使灵感这一特殊、复杂的精神现象显得十分神奇玄妙。历代的唯心主义者都借此宣传反理性的神秘主义。他们或者把灵感这个奇妙的飞跃之翅插到上帝身上，认为灵感是“神的诏语”“诗神……给人灵感”（柏拉图：《文艺对话录》）；或者插到天才身上，把灵感视为一种天赋的才能；或者插在狂人身上，“热狂的人只谈论直接的灵感和直观的生活（康德：《优美感觉与崇高感觉》），创作越是不自觉，就越是深刻”，“越能真实地描写灵感命令他写的东西”（克莱斯特：《论傀儡戏院》）。要扫除这些唯心主义、神秘主义的迷雾，科学地揭示灵感的触发规律，就必须运用马克思主义的实践论，阐明人类特有的直觉能力与思维能力在促成思维飞跃中所进行的特殊活动。

灵感与直接能力

如上文所讲，第一类灵感现象的触发信息来自外界的偶然

机遇。分析一下触发灵感的多种偶然机遇，我们可以发现这些偶然事件都包含有艺术家、科学家为之久思不解的问题答案，都带有某种必然性。只有这种反映事物本质联系的偶然事件才能起一种触发剂的作用，才能引导艺术家、科学家深入现象的本质，并由此及彼，触类旁通，打开所思问题的迷宫之门。因此，捕捉那些带有必然性的偶然事件，寻找那些具有本质特征的生活现象，就能找到引发灵感、促成思想飞跃的机缘。而人的直觉能力在这个"捕捉"、"寻找"和"引发"、"顿悟"的活动中起着关键的作用。

创造活动中的大量事实证明了，具有本质特征的偶然机遇，只垂青有准备的头脑，迎接有高度直觉能力的艺术家、科学家，而不是平均地降临到每个人身上。有的人"踏遍铁鞋无觅处"，有的人"得来全不费功夫"；有的人偶然机遇碰到了他的鼻子还视而不见，当面错过；有的人左右逢源，俯首皆宝，腐朽也能在他们的眼里化为神奇。托尔斯泰凭着他的敏锐而深刻的直觉能力，借助偶然看到的田野里折断的一棵牛蒡草的形象，便升华了他中篇小说《哈泽·穆拉特》的主题思想。杜勃罗留波夫对艺术家的直觉能力在捕捉具有本质特征的生活现象中的特殊作用，有一段很深刻的论述。他说："一个感受力比较敏锐的人，一个有'艺术家气质'的人，当他在周围的现实世界中，看到了某一事物的最初事实时，就会发生强烈的感动，他虽然还没有能够解释这种事实的理论思考能力；可是他却看见了，这里有一种值得注意的特别的东西，他就热心而好奇地注视着这个事实，把它摄取到自己的心灵中来，开头把它作为一个单独的形象，加以孕育，后来就使它和其它同类的事实结合起来，而最后，终于创造了典型。"（《黑暗的王国》）

艺术家、科学家的这种直觉力到底是一种什么样的大脑功能呢？有人把它说成是反理性的下意识，有人把它归结为人的理性思维活动。其实，直觉能力既不是反理性的下意识，也不是理性思维活动，而是一种高级的感觉能力，是马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中提到的“精神感觉”。它融理解于感受，合感性与理性为一体。凭着这种高级的感受能力，它既能直接感受捕捉具有某种本质意义的生活现象，对它“发生强烈的感动”，又能不经思索，越过思维阶段，直接领悟这一现象的本质意义。由此可见，第一类灵感现象，即由外界信息直接引起的、顿悟式的思想飞跃，主要是依靠这种高级的感觉机能完成的。

在康德的《纯粹理性批判》中，就已提到这种高级的感觉机能，这就是所谓“知性直观”。康德认为，人的感性和知性是大脑的两种不同功能，感性只能直观不能思维，知性只能思维不能直观。这两种能力所以不能互换其功能，是由于“我们的本性就是这样构造的，即我们的直观永远不能不是感性的，就是说，它只是我们被对象所刺激的方式。另一方面，使我们能思维感性直观对象的，是知性。”但与此同时，康德并不排除有一种能把二种能力合在一起的综合能力，这就是能够直接理解的感受，即“知性直观”。在知性直观中，知性就是感性，普遍就是特殊，本质就是现象，思维产生的理解能力直接掺入感受能力。康德的错误之处是，他认为这种能力是非人所能具有的，只能存在于神秘的“灵知世界”。

其实，“灵知世界”不在彼岸，而在此岸；“知性直观”能力并非神性，而是人性。马克思用他的实践观雄辩地证明了：“不仅五官的感觉，而且所谓精神的感觉、实践的感觉

（意识、爱情等等）——一句话，人的感觉、感觉的人性，都只凭着相应的对象的存在，凭着人化了的自然才能产生。五官感觉的形成，是以往的整个世界历史的工作。”（《1844年经济学——哲学手稿》）

世界上最初的生物是没有感觉的，它仅有感觉的萌芽——感应性。在漫长的生物进化过程中，随着感官的分化和中枢神经系统的形成，动物才开始有直观外界事物的感觉能力。海克尔在《宇宙之谜》中用生物智力进化史的大量事实证明，从单细胞的原生生物到最高级的人类，经历了从最简单的感应活动、无意识的感觉活动，到各种意识活动的不同质的上升阶梯。他把感觉分为无意识的和有意识的两个等级，受意识支配的感觉活动只有人类和较高级的脊椎动物才有。从脑的发生看，也是感性的感觉接受功能先于知性的思维加工功能。低等动物的脑仅是感官信息接受器和中枢调整机构，脑的大部分通向头部三大感官，前脑膨大属于鼻，中脑膨大属于眼，后脑膨大属于耳，到脊椎动物，脑有一个非常重要的发展，这就是思维神经机构发展起来，它能把各项感觉的冲动作繁复的联系和辨别，并在各项神经反应上更多利用以往反应的遗迹。这个专司联合记忆的脑部是大脑皮质。在发生上，这是前脑膨大的后起部分（端脑）。在低等脊椎动物，它是很小的，以后逐步发展，形成一个非嗅觉性的新脑部。至高等脊椎动物已大大扩展，到人类则达到最大的面积和分化。这后起的新皮质和它直接联系的部分，常合称新脑，以别于只有感觉功能的老脑。由此可见，人脑的思维器官正是在原来感受器官的基础上发展起来的。最近美国明尼苏达大学对2～3月龄的婴儿作了颜色辨别的实验。通过电子计算机获得了与较高的脑力活动有关的高峰——低谷图。实验还证明

了月龄婴儿还能在一秒半时间内识别几何模型，几乎象成人那样快。这证明婴儿的视觉是高度发达的。儿童感觉能力的发生、发展过程是我们的动物祖先和人类感觉能力发展史的缩影。这些实验证明了，以后人类感觉能力的发展主要不是在量上而是在质上。这就是人的感觉完全受到思维、意识的控制和指导，使感悟开始具有理解的性质。如恩格斯所指出的那样："和脑髓的发达同时发生的无论如何就是所有感觉器官的完善化。鹰比人看得远得多，可是人的眼睛识别东西却胜于鹰。狗比人具有更锐敏得多的嗅觉，可是它不能辨别在人看来是各种物件的特定标志的气味的百分之一。"（《自然辩证法》）

思维活动产生的理性认识(理解)更重要的是通过劳动实践，通过人的本质力量的物化，沉积到感觉活动中去的。在工业中，人的实践把自己对自然规律的理性认识变成感性现实，变成物质文明。这种理性的物质文明反映沉积到人的感觉活动中，势必使人的感觉理性化、本质化。这样，"感觉通过自己的实践直接变成了理论家。"（马克思：《1844年经济学——哲学手稿》）人的感觉器官除了原来的直观感受能力外，又发展出能够直接理解的直觉能力。直观和直觉的综合，就出现了人类特有的精神现象——灵感。

灵感与越轨思维

第二类灵感现象的触发信息不是从外界捕捉的，而是在脑内突然闪现的。这个突然闪现、自己跃出的信息是从哪里来的？又是由什么机制发动的呢？

现代控制论、信息论、分子神经生物学、生物化学的研究

成果表明，人脑原来也和电脑一样，是一个巨大的信息存储器。这些信息有的是以电模式形式存在的短时记忆，有的则是借助于脑化学和RNA与蛋白质的组成变化实现的长时记忆。长时记忆可以在大脑中保存很长的时间，有的甚至可以终生不忘。有时回忆不起来是因为受到某种干扰和抑制，以后还是可以复现的，正常的人，每天都在感受、存储外界的信息。这些信息一部分潜沉，成为不为主体的人所知的潜意识。但一时不为人自觉到的意识，并不是不存在，或象机械的电脑那样不按电纽就不活动。当人们由于某种机遇，受到外界事物的刺激，或通过自觉地思索、回忆，这些潜沉的信息、意识、联想组合就会重新显现。

那么，触发灵感的那种潜意识是怎样跳跃出来的呢？有这方面经验的艺术家、科学家都能体验到，这种思想闪光的出现事先是没有意识到的，带有很大的盲目性、偶然性。然而为什么恰恰正是它的闪光能照亮陷于绝境的思路，打开迷宫之门呢？要回答这个问题，就得研究人类思维活动的生理和心理特点。

如上文所讲，人类对世界的理性认识，是在实践基础上，大脑思维对感觉材料分析、综合的结果。心理意识一旦形成，就有相对独立性，就会在大脑的神经化学网络上刻上一道道、一层层纵横交错、互相联系的轨迹。这种反映大千世界的客观图景和相互联系的轨迹越复杂深刻，就对感觉活动和思维活动的反作用越大。正是它，使感觉成为受意识控制、渗透的感觉，使思维成为受一定的意识、一定的世界观指导的循轨思维。艺术家在构思一部作品，科学家在研究某一课题时，他们的思维总是借助过去的经验材料，循着自己在以往的生活中形成的一定的意识轨道（即思路），向着解决问题的目标前进的。在连续

的思考过程中，这种循轨定向的思维，会在大脑皮层上形成连续的优势兴奋中心。在这个连续的优势兴奋中心影响区域中，已有的经验、知识和潜沉信息都被激发起来，十分活跃地进行分解和组合，以揭示事物的内在联系，找到解决问题的答案。在一般情况下，人们都是按照这种自觉地循轨思维来研究课题，完成创造活动的。然而，人类对世界图象的新认识并不仅仅是已往认识的简单累积，而是常常伴随着突破传统思路范围，甚至与传统思路反道而行的革命。在这种情况下，传统思路对创造性的思维活动就是一种束缚，一种堕性；循轨思维对解决具有革命意义的创造性课题就显得无能为力，甚至常常把科学家、艺术家的思想引向绝境。这时的科学家、艺术家就会“独上高楼，望尽天涯路”；“踏破铁鞋无觅处”，甚至会达到“山穷水尽疑无路”的地步。这一过程可以持续几年，甚至几十年。在人们用循轨思维方式在传统思路里经过反复的紧张的脑力劳动也得不到结果。长期紧张工作的优势兴奋中心一旦被抑制，按照心理学中的正诱导规律就会引起该中心周围皮层细胞的兴奋。这时，循轨思维思路外围的潜意识就有可能被激发出来。科学家、艺术家凭借其锐敏地直觉能力往往可以本能地捕捉其中最有希望的一个。而这个越轨信息，一旦跃入自觉的思考，往往能打破常轨思路，给人以创造性的启发。同时，因为某些创造性课题的答案本不在传统思路范围内，越轨信息的跳起恰好把科学家、艺术家的思维引向答案所在的相反方向。这时，又正好应了古词讲的“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。于是，灵感爆发了，科学家、艺术家的通向新的目标的思路顿时被这片阑珊的“灯火”照亮了。苦尽甜来，此时此刻他们的智能，他们的狂喜感情就会象山一样迸发出来。

打破常规思路的越轨思维不仅表现在大脑皮层细胞兴奋和抑制相互诱导变换之际，而且还表现在人的睡梦中。笛卡尔关于方法论、数学和物理学方面的一些基本概念，据他说竟是在1619年的一天夜里的三个不连贯的梦境中构想出来的。剑桥大学一份关于各种学科中有创造性的学者的工作习惯的调查表明，有70%的科学家回答说，他们从一些梦中得到帮助。日内瓦大学报道过一个对数学家的调查表明，69个数学家中有51个(74%)回答，睡梦中能解决问题。有83%的人说他们从突然的启发中和非理论思考的预感中得到帮助。怎样解释这种奇怪的梦中出现的灵感现象呢？原来做梦的特点是我们不象清醒状态那样按通常的逻辑程序思想。正是这一差异为我们提供了越轨思维在大脑皮层中自由驰骋的机会。在梦中，那些在清醒时被优势兴奋中心抑制的信息更容易跳出。储存在大脑中的这些信息跃出后，不受自觉意识的制约，自由地组合成各种形象、关系。这里面也许百分之九十九是荒唐的，但也可能有百分之一是打破常规的逻辑程序、有独创性的新的形象组合和信息组合，从而给人以有益的启示，提供了清醒状态时循轨思维在旧思路中不能找到的新答案。

从以上对下意识的越轨思维的发生过程及其特殊作用的分析中，我们可以看到，触发灵感的潜意识的自动跃起，实在是一种具有内在必然性的偶然性；由这种触发灵感的潜意识所引起的思想飞跃，正起于对各种可能性按常规思路进行自觉思考失败之后，实在是一种以自觉思考的渐进性为基础的突发性；而这种由越轨思维带来的思想飞跃成果，也就必然带有循轨思维所不能发现的创造性。一句话，灵感现象特有的偶然性、突然性、创造性绝不是不可认识、不可解释的“神迹”。

灵感触发规律的自觉运用

人间没有上帝的“神迹”，任何复杂的物质现象、精神现象都是有其发生规律可循的。灵感作为一种特殊的思想飞跃形式，高级的人类心理活动，不管其表现形态是多么复杂，触发机制是多么特殊，它的发生也是遵循着一定的基本规律的。认识这些基本的发生规律，就能自觉地运用它们，为人类的创造性活动服务。

第一，有积累过程。灵感的爆发是突然的、闪电式的，但在它爆发前一定有一个长期积累、反复思考的过程。周恩来同志在同作家谈创作时说过八个字：“长期积累，偶然得之。”这八个字深刻揭示了生活积累与灵感触发的辩证关系。实践证明，积累了丰富知识和经验的人，比闭目塞听、孤陋寡闻的人更容易接受外界偶然机遇的启发，产生新的联想和独到的见解。从心理学的角度看，科学家、艺术家经过长期的观察、学习、思考、积累，许多生活经验、知识信息便在他的大脑里储存起来，彼此间若隐若现、若即若离地联系着，好象一幢大楼的各个房间里已经安装了尚未接通电源的电灯。为了解决某一课题或孕育某一形象，科学家、艺术家紧张思维着，竭力寻找着这些知识、经验的内在联系。这时，一旦爆出一星思想火花，或者得到某种反映本质联系的偶然事件的触发，便象接上电源，整个线路突然贯通，打开总开关，各个房间的电灯豁然齐明一样。由此可见，灵感的爆发仅仅起到了一个接通线路的作用。没有原来的“线路”，没有积累在那里的思想材料，整个思想飞跃就失去了基础。从前面的分析中，我们还可以看到，突发性的思想火花的

闪现，本身不过是渐进性的长期反复的思考的一种结果。因为没有这种对解决问题的各种可能性的反复思考，就不可能造成较大范围的优势兴奋中心。没有这个优势兴奋中心，也就不可能产生由于它的暂时抑制而引起的周围大脑皮层细胞兴奋的正诱导，诱发越轨信息的自动跃出。由此可见，灵感是辛勤劳动的果实，是长期的生活积累和艰苦的脑力劳动引爆的动人火花。“灵感是在劳动的时候产生的。作家也应该象我国的每一个建设者一样诚实地工作，——无论天气好坏，无论心情如何。因为劳动，这是一切钝感最好的医生。”（奥斯特洛夫斯基），而“最大的天才尽管朝朝暮暮躺在芳草地上，让微风吹来，眼望着天空……灵感也始终不光顾他。”（黑格尔：《美学》）

第二，非自觉思维。认识的功能、理解的功能、促成思想从感性认识向理性认识飞跃的功能，历来归功于人脑自觉地思维活动。对由自觉思维机能造成的思想飞跃形式，哲学、心理学对此已作了大量深细的研究工作。对由直觉、下意识越轨思维等非自觉思维机能造成的思想飞跃形式，即灵感、顿悟等心理现象，我们研究得还很不够。这个研究阵地，唯物主义者不去占领，唯心主义者、僧侣主义者便要乘虚而入。然而唯心主义、僧侣主义却是一朵不结果实的花，他们研究了灵感、直觉在催促思想飞跃中的能动作用，却把这个奇妙的飞跃之翅插到了上帝、天才、狂人身上，与人类理性、人的自觉思维活动截然对立起来。直觉能力正是人类长期自觉的思维和实践活动的结果，是理性、理解能力直接渗透于感觉活动的结果。并且在直觉顿悟后，思想飞跃的成果往往要靠自觉思维才能臻于成熟、完善和最后定型。总之，灵感发生的原因确实是高度综合的，是由大脑的综合功能所发动完成的。否认直觉能力，下意识越轨思维与理性

认识、自觉思维的联系，否认两种思想飞跃形式的联系，过和相互渗透，就会导致反理性的神秘主义；否认直觉能力、不自觉越轨思维在促成思想飞跃中的特殊作用，把人类的思想飞跃机制归结为自觉思维一种，就会导致形而上学的简单化、绝对化。这两个极端都不是马克思主义。马克思主义的认识论应该把促成思想飞跃的两种机制辩证统一起来。既注重自觉的思维能力，又重视在实践中培养和运用直觉能力；既注重按照正确的世界观进行循轨思维，又注意用脑的科学性，把有意识与下意识、张与弛有机结合起来，诱发灵感。华勒斯讲："直觉总是出现在意识的边缘而不是中心。"实践证明，只有顺应大脑的各种生理和心理规律，才能综合地发挥大脑各种机能在促成思想飞跃中的主观能动性，更好地完成各种创造性活动。

第三，越常规思路。触发灵感的信息，无论是外界偶然机遇，还是脑内思想闪光，都包含着没有意识到的事物的某种本质联系。因此它们能突破常规思路，开辟新的境界，成为文艺创作、科学创造的催生婆。然而由于灵感发生机制是大脑的非自觉思维活动，因而这种创造活动带有很大的盲目性。怎样才能减少这种盲目性，预见创造性灵感发生的大致方向呢？根本的是要把握触发灵感信息的反常性，从而自觉地进行创造性的越轨思维。发现常规思路的矛盾，找到越轨思维的突破口。怀疑是打开灵感宝库的钥匙，怀疑的产生就是打破常规思路束缚的越轨思维的开始。

好奇，"甘闻异言"，善于发现，抓住现实中越出常态的奇特现象。这种奇特的反常现象常常成为创造性的越轨思维的引路使者。

灵活思想，自由地、无拘束地进行信息组合。这是自觉的

越轨思维进行的主要方法。被称为数学游戏家的皮尔斯用“沉思”一词来表达这一思维方式。这种思维方式既有梦想的无拘束特点，又不完全象梦想、空想那样虚幻，而是自觉地以各种科学信息为依据的。皮尔斯用这种方法在数学领域发出了不少很多年后才被人认识其伟大价值的“辉煌闪光”。

略谈艺术灵感

夏　虹

林彪鼓吹“灵感”论，“四人帮”反对“灵感”，灵感问题被他们弄得极为混乱。今天，灵感恢复了名誉，但关于灵感问题，仍然值得探讨，这对繁荣与发展艺术创作是有裨益的。

艺术灵感是一种什么现象？

艺术创作或思考问题，遇到阻隔，陷于迷惘，虽苦心探求，不得其解，但突然获得一个想法，顷刻间，豁然贯通，思绪明朗，这，通常被人们称为灵感。陆游名句“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”。辛弃疾名句“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”。古话“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫”，用来形容灵感，很确当。可见，灵感是人类思维活动的一种常有的现象，可见，作为一种认识活动，它不只是为艺术创作所独有，也是平时思索问题或进行科研工作所不可缺少的。

那么，艺术灵感是一种什么现象呢？

刘勰在《文心雕龙·神思》里说：“枢机方通，则物无隐貌。”意思是：语言流畅，思路疏通，形象清晰，毫无隐遁之貌。《文赋》里说：“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理。

思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葳蕤以馺遝，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，言泠泠而盈耳。”可以说这是陆机对灵感这种现象的极为生动、形象、透辟的描绘，他指出了灵感的三个特点：一是灵感有通畅或阻塞的时机，降临时象有响声伴随，不可拒之门外，离去时如同景象消隐，无法阻留。看来这有点神秘莫测，变幻无常，实则是灵感来去的客观规律的概括。平时头脑里涌出一个好想法，不马上记下，过后追忆不出的事，是许多人有过的体验。二是，灵感是一种敏捷的思维活动，语言是它的外壳。灵感出现，思维活动如疾风骤起、骏马飞驰、汹涌奔腾、不可收束。文思和它的物质外壳——语言一起似清泉一般地涌出。三是，灵感的表现形式，是直观形象的生动画面，不仅色彩鲜明，缤纷繁盛，姿态万千，足以充溢眼目，而且，音韵清悦动听，充塞耳鼓。这时，需要的是铺展纸张，挥笔疾书。这就是说，艺术灵感突发，急如疾风飞掠，敏如暴雨骤下，畅如飞瀑直落；艺术灵感的形象，画面鲜明，栩栩如生，目可见，耳可闻，陆机不能认识灵感产生的原因，无法理解它与客观世界的联系，只是把它看作是主观精神的独立活动，这当然的唯心主义的。

艺术灵感，细考察起来，有两种形态。一种是灵感在思路受到大的阻隔之后突发，如门窗洞开，顿时明亮，认识获得大幅度的飞跃，成果重大些。如艺术构思或写作，思路堵塞，止步不前，这时受到某种启发，瞬息豁然贯通，不断获得生动、丰满、深刻的形象。这是严格意义上的灵感。另一种是灵感在思路有了小的间断后出现，如缘梯攀高，思绪明朗，认识的飞跃，主要是在不显著的渐进形态中完成的。艺术构思或写作，飞展想象翅膀，浮想联翩，凝神结思，不断构成形象画面，并对其

进行分离、组合与创新，这表明文思汹涌，人们通常把这也叫“有灵感”。例如，普希金曾形容他获得这种灵感的情景：“文思在脑中奔腾，轻快的诗韵络绎而来，手指渴望拿笔，笔渴望亲纸，一会儿——就挥写出许多行来了。”这是不那么严格意义上的灵感。与上述两者相反，构思或者写作，面对众多生动材料，感到乱麻一团，理不出头绪；或者有了人物、事件与环境的形象体系，但主题尚模糊；或者作品的内容与形式的设计大致有了眉目，但动笔落到纸上，显得平板、干巴、灰暗、苍白无力。人们通常用“没有灵感”来形容这种使创作不能继续下去的情形。因此，有无灵感，主要是看思路受到或大或小阻隔时能否在具有新质的形象与思想的基础上骤然间突破，尽管这种突破有程度上的不同。

两种灵感，尽管有思路受到阻隔时间的长短不同，但都是突发；获得的形象与思想尽管有大幅度与不显著的突进程度的差别，但都属于新质；疏通了的思路，持续时间可以有久暂的区分，但都是从浅入深；获得的成果，可能有大小的不同，但都是从无到有。因而，两者性质一致，数量有别。然而，广义的灵感，往往不被人们承认。这是因为，它的出现是在思路短暂间断之后，人们不易感到，不象狭义的灵感，由于经历过探求的艰难，它突然降临，给人们以震动。而且，前者获得的东西不那么显著，常常为人们所疏忽，不象后者所获得者显著，给人们以强烈印象。

灵感与认识，都是客观世界在人类头脑里的反映的产物，都来源于并要受到实践的检验，这是两者的共同性。灵感是一种认识，但灵感不是一般的认识。艺术灵感是艺术的理性认识，这种认识主要以形象来体现，这是艺术灵感与一般认识不同的

特殊性。探求灵感与认识的同异，有益于把握灵感的本质与特征。

艺术灵感是怎样出现的？

艺术灵感属于形象思维，同形象思维的基本特点形象、感情、想象紧密联结。艺术创作不能排除抽象思维作用，艺术灵感也不能排除抽象思维作用。

艺术灵感不是天外飞来的神秘物，更不是无从认识的不可知的东西。它的出现，依据一定条件，遵循必然的规律。灵感植根于深厚的生活土壤。它的基础，是艺术家丰富、深厚、扎实的生活积累。他在生活的海洋里，观察、感受、体验、思考，积累了鲜明生动、绚丽多彩、姿丰意浓的形象材料，才会有艺术灵感产生的立脚点。否则，如同无本之木、无源之水，灵感不会凭空而来。如果没有炽热的艺术追求与苦心的艺术思考，生活积累再丰富、深厚和扎实，也根本不能自己活动起来，形成艺术画面，有了不倦的艺术追求，聚精会神的艺术思考，在观察、感受、体验、研究生活的相当程度的条件下，就会在生活材料的某一形象或伴随着形象的某一思想的启示下，产生灵感，从而开启智慧之门，文思骤然而至。有的作家根据自己的写作经验指出，丰富的生活积累象贮存在油库里的大量石油。灵感象是受到某一偶然机遇的启迪，如擦亮一根火柴抛入油库引起爆炸与燃烧那样，顷刻间照亮一切需用的形象与思想。这就是说，灵感是以必然性为依据，通过偶然性的条件迸发的闪光；是内在的必然性与外在的偶然性统一时点燃的火种；是在外因的条件下经过内因的根据所获得的认识；是量的积累达到一定

程度由于某一原因所引起的质变。

例如，杜鹏程写《工地之夜》，作品的人物、事件、环境甚至是艺术表现等都有了，但主题思想深度不够，自己不满意，搁下了，又继续挖掘、提炼主题思想，不过，并没有取得进展。后来，遇到一位同志，他在闲谈中说到杜鹏程在小说里作模特儿的那个司机，因天将有连绵大雨而愁眉苦脸的情景，启发了作者。顿时使他获得灵感，豁然开朗，找到了他苦心寻求的东西，深化了作品主题。这证明，贮存大量石油是根本性的东西。艺术追求让他在偶然机遇里擦亮火柴，投入油库，获得灵感。因此，可以说，有大量石油贮存，加上艰苦的艺术追求，再到在偶然机遇里擦亮火柴投入油库，这三者的必然联系与有机结合，就是灵感产生的内在规律。这显然是指严格意义的灵感。不那么严格意义的灵感，也是同一道理，同样需要大量石油的贮存，同样需要艰苦的艺术追求，同样需要偶然机遇擦亮火柴引起燃烧。不过那偶然机遇是他自己在创作中对生活积累的某一形象的调动，或者是他伴随着形象的某一思想的闪现，或者是他的某一抽象认识的产生。

灵感可以疏通创作途径，使形象与思想从模糊、暗谈变为清晰、明亮、推进创作。灵感的产生，要通过想象（包括联想、幻想、推测、虚构），融和着爱憎感情与思想认识，调动形象积累，进行形象的分离、组合与创新。因而，灵感同想象、感情、形象三者紧密联结。灵感体现艺术的创造性，推动艺术家在想象的世界里，以一定审美评价与思想倾向，进行形象画面的加工与提炼，从而走向艺术创作的情与景、形与神、意与境的统一。以丰富的生活积累作基础，经由不倦的艺术追求，受到某种启示，使丰富的生活积累燃烧起来，照亮一切需用的形

象与思想，推进并完成艺术创作，是灵感在艺术创作中的重要作用。

灵感是思维受到实践作用的一种折光，是从存在到精神的转化，是由形象积累、感情凝聚、文思贯通与技巧畅达的结合所产生的艺术想象与虚构，是源于生活的创作之泉的喷射，是客观世界在形象思维中迸发的艺术火花，是扎根在生活土壤里的艺术创作的理性认识的爆发。总之，灵感是唯物主义反映论在艺术创作中的产物。

怎样才能获得艺术灵感？

艺术家创作过程中的灵感是从哪里来的？古今中外的奇谈妄说都给灵感罩上神奇的外衣，或者说是神力的启示，或者说来自超人非凡的绝顶聪明。古希腊的柏拉图说灵感是依附于诗人或艺术家身上的一种神力，它操纵诗人或艺术家创作。十九世纪德国的尼采认为灵感是神性的爆发，如闪电一样，象清泉一般，只有天赋达到顶峰的超人或天才，才能获得。俄国的别林斯基说灵感是一切创造的源泉，一种神秘的灼见，诗的梦游症。在中国，西汉的董仲舒提出了“天人感应”说。林彪鼓吹“灵感”论，抽掉客观世界对灵感的根本作用，把它看成是纯精神的神秘的主观意识的产物。从柏拉图到林彪，对灵感的获得都是作了唯心主义解释的；都把创作看成是少数天才人物的事情，把人民群众排斥在创作大门之外；否定灵感产生于实践；否定创作源泉是社会生活，都是为反动剥削阶级效劳的。

“四人帮”也“批判”林彪的“灵感”论，这是假批判的典型，是唯心论营垒内部狗咬狗的斗争。“四人帮”反对给灵

感以唯物论的解释，否认灵感是人类反映客观实际的一种特殊形式，也是把灵感看成是主观意识冥思苦想的产物。在这一点上与林彪并无本质区别，只不过走得更远，连灵感本身的存在都否定了。在艺术上，否定灵感，也就否定了创作规律，在这个意义下，也就毁灭了整个艺术。

唯物论认为艺术灵感是反映人及其生活的思维形式和思维能力，它来自实践，即来自艺术家的社会实践与创作实践。社会实践提供经验、知识、感受、体验、记忆、表象、印象等等，有艺术感受力和表现力的人获得这些东西，不同于没有这种能力的人。前者，在平凡的生活中，能引发深思灼见，能发现奇香异采，受到激动，引起艺术想象，获得生动形象及其个别特征、独特形式与典型细节，而这些却为后者所不及。“床前明月光”，几乎人人见过，但并不是人人都在深刻的感受中感动过；“疑是地上霜”，远非是人人都能联想到的；“举头望明月，低头思故乡”，也不是人人能抒发的情怀，而诗人李白却做到了。人的艺术感受力和表现力当然不是生来就有的，而是在生活实践中逐渐培植起来的。艺术灵感的种子深深地埋在社会生活的土壤里。艺术家的社会实践只要是丰富的、生动的和扎实的就可以获得艺术灵感的种子。社会实践是产生灵感的源泉，但社会实践并不等于就是灵感。艺术家从社会实践里取得的灵感的种子，不会自行生长，要依赖艺术家创作实践的浇灌，需要有艺术家的积极的艺术思考和热烈的艺术追求，需要有不断提高的艺术技巧、艺术感受与艺术表现能力，需要不间断的艺术构思与写作实践。发明家爱迪生说：“天才，那是一分灵感，加上九十九分汗水。”离开劳动实践，没有任何天才，音乐家柴可夫斯基说：“灵感是一位不愿拜访懒汉的娇客。”《钢铁是怎样

炼成的》作者奥斯特洛夫斯基说：“我相信一条：灵感是在劳动时产生的。”灵感总是产生在以深厚的社会实践为基础的艺术创作的艰苦劳动里。因而，社会实践是产生灵感的根本条件、必然根据，创作实践是产生灵感的具体条件、直接根据。简言之，灵感产生于社会实践与创作实践的结合。有了创作实践的辛勤培植，深埋在艺术家社会实践土壤里的灵感的种子，就能生长，盛开鲜花。托尔斯泰写《复活》，从最初草稿——科尼的故事，几经搁笔、探索、苦闷，以致精神危机，改变构思，直到最后完成，以他对俄国社会生活的深刻观察、感受、体验为基础，历经十年的艺术追求。既饱尝创作的艰辛，又有迎来灵感之花的怡悦，而且，这两者又常常相互伴随。

要获得艺术灵感，唯一的条件是丰富的社会实践和艰苦的创作实践的结合，此外，别无它径。以为禀赋聪颖，轻视社会实践，惧怕创作劳动的艰辛，企求心血来潮，灵机一动，灵感从天而降，就可文思泉涌，命笔疾书瑰文，都是自欺欺人的。文艺工作者，走向广阔的社会生活的深处，从事艰苦的艺术实践活动，并使社会实践和艺术实践交融，就能不断获得灵感，创造出好作品。

创作灵感与艺术思维

贺　苏

一

艺术创作活动中灵感这一精神现象的存在，主要是由艺术创作思维活动的特殊性所决定的。美学史上灵感理论的提出及其发展变化，也与人们对艺术创作思维规律的认识有关。的确，西方传统的灵感理论几乎从一开始就被奠立在唯心主义的基石之上，后世各种错误学说对灵感的解释也确实往往难以为我们所接受，但只要我们以历史主义的观点对问题细加考辩，就不难发现，这其中仍有某种合理因素与趋向可寻。否则，灵感概念的延用至今以及人们对于有关灵感理论的普遍兴趣则无从解释了。

实际上，古希腊美学思想中灵感说的出现，标志着人们对艺术创作活动性质的一大突破，是人们开始意识到艺术创作的独特思维规律的一个起点。它在第一次将艺术创造从普通的技术创作中分离出来并将其作为一种特殊的精神活动来看待的同时，对这种活动中的某些心理现象作出了最初的探讨。德谟克利特最早将灵感概念应用到艺术创作领域①，是基于机械唯物论的观点对此问题作出的某种感性直观的认识。随后，柏拉图依据自己的客观唯心主义体系对其大加发挥，从而确立了传统灵感理论在西方美学思想长期发展演变过程中的重要地位。这种

所谓由神性的着魔而产生迷狂的灵感学说，开了文艺创作神秘论的先河，也为后来各种反理性的创作理论奠定了基础。然而，它却明确提出艺术创作不是靠那种可以随便传授的简单技艺，也不能依赖抽象的理智思考，因此，尽管这种学说有着浓厚的宗教色彩，但其中对于艺术创作的特殊思维活动作出的某种朦胧初浅的认识，实在不容我们忽视。

浪漫主义文艺思潮的兴起，促成了传统灵感理论的一次重大转折。人们以康德等人有关天才和独创的论述为基础，试图从作者自身及其所处的生活环境中来寻找构成灵感的各种因素的源泉，虽未脱唯心藩篱，却令人可喜地出现了一种灵感说由“神”向“人”的转变趋向。与此同时，浪漫主义的灵感学说强调丰富大胆的想象和热烈豪放的激情，这就加强了其灵感理论与创作实践的密切联系，促进了人们对艺术创作的独特思维规律的重视。产生这些变化的重要原因之一，便是这时的灵感论的鼓吹者们，本人大都是一些艺术创造者，他们力图以灵感来解释自己所经历过的那种创作过程，一些言论确属经验之谈，这当然就形成了与柏拉图等人的那种充满宗教迷信色彩的思辩论述的巨大差别了。关于这一点，我们只要读一下渥兹渥斯、柯尔立治、雪莱等人的诗论便一目了然。其后，在批判现实主义的大师们那儿，所谓灵感则主要是用来说明他们在创作过程中排除各种先入为主的抽象观念和倾向，去真实地反映现实生活的那种原则了。

随着近代科学技术的发展，大量心理学的研究成果被应用到美学领域。尽管目前西方的灵感理论大都受到弗洛伊德的精神分析美学的影响，习惯于将那种无意识的理论作为解释灵感的基础，因而在企图用科学的钥匙打开艺术创造活动的神秘大

门的同时，出现了一种新的将艺术创作神秘化的倾向，但人们对于灵感及其有关创作思维活动的研究，是终究要建立在对文艺创作各种心理现象的生理机制的正确解释之上的。

在我国古代美学遗产中，虽未明确出现灵感这一概念，却不乏对此问题的论述。陆机的《文赋》作为我国第一篇完整系统地说明写作过程的文学理论文章，其中就有对灵感的直接描述。接着，刘勰的《文心雕龙》对此问题也多所阐述发挥。由此可知，无论在西方还是在我国，人们都是从一开始对艺术创作思维活动作出某种理论上的探讨的同时，就注意到了灵感这一精神现象的存在的；在历史的发展过程中，对灵感的各种解释一方面反映着人们对于艺术创作某些思维特征的理解，另一方面，又促进着人们对于这些特征的更加深入的探索与认识。因此，我们今天在对以往各种灵感理论作出实事求是的分析的同时，将灵感与艺术创作的思维活动结合在一起考察，不仅有助于我们进一步认清灵感的实质，也是有益于我们对艺术创作思维活动的某些带有规律性的问题的探讨的。

二

有人以为灵感就是构成创作动因的一种情绪的爆发。但事实却是，当人们有时为某种创作欲望所左右的时候，铺纸提笔，却往往一无所获，这种情况是不应称之为获得灵感的。可见灵感与创作欲望或冲动的产生并非一回事。也有人习惯于将灵感看作是在突然间得到的某种启示，如英国的阿诺·理德在其《美学研究》一书中就认为灵感是由客体的直接“激发”与“刺激”而形成的对某一对象的“有意识的理解”②。这种看

法虽不无道理，但他仍有一定的片面性。一方面，我们不应排除那种并非由客体对象的直接激发而形成的灵感的存在；另一方面，仅将灵感解释为某种“启示”，又往往容易将灵感概念的广义与狭义③混为一谈，这是无助于我们从美学和创作心理学的角度来正确认识艺术活动中灵感这一精神现象的。

诚然，在具体运用中，灵感实际上可以是一个开放的概念。不过，为了便于研究，我们一般还是应当将灵感理解为艺术创作的思维活动进入某种顺利阶段之后所形成的那种心理状态。

这种心理状态的产生，主要是通过某种形象的胚胎或形象某一部分的雏型在创作者意识中的显现及其对创作者整个精神活动的影响来实现的。对于这种存在于艺术家主观意念中、有待于用一定的艺术手段将其充实完整的形象的胚胎或雏型，我们可以把它称之为意象。所谓意象，是有别于一般心理学中所说的存在于人们大脑中的事物的表象，也有别于通常文艺学中所说的那种已经以客观物化的形态表现出来的艺术形象的。它不同于表象，因为它是艺术想象的最初成果；它不同于形象，因为它并非创作思维的最后终结。

这里有两点值得我们注意，其一，在艺术家的心理过程中，意象的形成只有经过各种表象的复现、选择、综合之后才有可能，而作为客观外界在大脑中留下的记忆痕迹的表象，恰恰是人体各种感觉器官对现实世界感知的结果。因此，意象的产生是有其客观基础的。柏拉图所谓“神的诏语”之说④的荒谬处，就在于否认此点；而一切唯心主义灵感理论的错误症结，也正在于斯。其二，意象又决非客观事物的简单摹写和艺术家日常生活经验的重复再现，它应当是对客观世界各种复杂现象的美的综合与艺术的折射，是艺术想象初步作用于审美对象的

产物。所以，只有通过艺术思维活动对各种客观事物以及主观情绪的加工提炼，它才有可能出现。认清这一点，是可以使我们在讨论灵感时，避免象费尔巴哈等人对灵感的解释中的那种机械唯物论的错误的⑤。

意象在艺术家思维过程中的显现，有时可以是清晰的，艺术家可据它提供的基础迅速完成某一艺术作品或艺术作品的某一部分。但在更多的时候，意象的显现却较为朦胧，这就需要艺术家做一番探幽发微的工作。正是在这种意义上，俄罗斯音乐大师柴科夫斯基才说道："灵感全然不是漂亮地挥着手，而是如犍牛般尽全力工作时的精神状态。"⑥"灵感是这样一位客人，他不爱拜访懒惰者。"⑦另一方面，意象既能以某一艺术作品的整个轮廓的形式出现，也会以作品的某部分细节的形式（如某些景物、场面、动作、音响等）出现于创作者的脑际。但不管怎样，只要这种意象为艺术家的思维活动所捕捉到，由此引起艺术家心理过程的相应变化，那么，通常所说的那种艺术创作活动中的"黄金时代"——灵感，便随之到来了。

灵感的产生，确定了创作思维活动的焦点，艺术想象完全围绕意象展开，就使创作思维有了明确趋向，并加速了这种思维的活动进程，这样，艺术的思维活动实际上进入了一种相对来说较为高级的阶段，与此同时，艺术家的各种心理功能也会由于意象的出现的影响而协同创造性想象产生种种反应，从而使得这时的思维活动能够依照其特有的规律进行，形成与其它思维方式不同的特点。因此，艺术家获得灵感之后，便进入一种不同寻常的精神状态。他完全为初现的意象所吸引和激动，不顾一切地追寻它，竭尽全力来表现它，黑格尔曾就此来解释灵感："它不是别的，就是完全沉浸在主题里，不把它表现为

完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。”⑧这种现象，用一般心理学的原理来说明，则是由于刺激物引起大脑皮层形成一种优势兴奋中心，从而导致了注意力的集中。正是在这种情况下，艺术家几乎达到一种“忘我”的境地，常常食不甘味，夜不能寐，乃至“感到一种压力”⑨，正所谓“神动天随，寝食咸废，精凝思极，耳目都融，奇语玄言，恍惚呈露。”⑩处于这种似乎难于自己的境界之中，艺术家甚至任凭自己头脑中初露端倪的形象随意驰骋，让它来引导自己的思路、驱遣自己的笔触，以至往往有一种“身不由己”的感觉。这在一些以人物塑造为中心的作品的创作过程中，突出的表现是人物“独往独来地任意行动起来”⑪，“自己带着艺术家走”⑫，阿·托尔斯泰称此为“创作的最高境界”⑬。而在一些以大自然为描写对象的抒情作品中，则主要体现为情景交融，神与物游。如郭沫若写作《地球，我的母亲》时那种先是脱鞋赤脚，继而伏身卧地，“想真切地和‘地球母亲’亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱”的情形⑭，便是一个突出的实例。

正是由于出现了这种艺术家似乎为一种超感觉的东西所支配和控制，而他好象只能是被动地接受它的牵引的情况，艺术创作思维活动的特殊性就表现的愈加突出，问题也由此而变得更加复杂化了。各种反理性主义的创作理论似乎在这里找到了它们的根据地，灵感也往往因此而被解释为某种超自然力量的作用或某种自我本能的纯粹无意识的表现。就连别林斯基也被这种情况所迷惑了，他含糊其辞地将灵感称作一种所谓绝对不依存于创作者的“灵魂的精力”⑮。与此同时，他早期著作中有关创作自觉性与非自觉性的论述，虽然使人们受到一定的启发，却也往往给人以一种如堕五里雾中的感觉。后来，冈察洛夫

又直接延用了他的一些观点，在《迟做总比不做好》一文中，反复强调了那种令人难以捉摸的所谓“艺术本能”的作用。

其实，创作过程中这种“身不由己”的现象的出现，主要是由艺术创作本身的特殊要求、以及为适应这种要求而形成的特殊思维活动所引起的。杜勃罗留波夫曾说过：“艺术家们所处理的，不是抽象的概念与一般的原则，而是活的形象，思想就在其中而显现。在这些形象中，诗人可以把它们的内在意义——这对于自己甚至是不自觉的，远在他们的理智把它们确定下来以前，就加以捕捉，加以表现。”⑯实际上，当某种意象形成后，艺术家的首要任务，不是要用那种抽象的方式去概括出意象内部各方面必然的本质联系，而是应当通过艺术创作所特有的思维方式，进一步借助丰富的想象和情感活动使其趋于鲜明和具体，在采用必要的分析判断的同时，将它作为一种审美综合物表现出来。在灵感的状况之中，由于大脑皮层兴奋中心形成而同时产生的负诱导作用，致使皮层其余部分出现相对的抑制活动；也由于创造性想象所引起的皮层各种暂时神经联系的建立的活跃性，艺术家对出现于思维过程中的意象一般是不可能也无须立即做出全面的理解和深入的思考的。但这种情况本身，并不能成为各种唯心主义的反理性或无意识创作论的理论依据。

对此，我们先来分析一下意象的形成过程。由于广泛的联想作用和一些潜意识的活动，这种过程变得十分复杂曲折，以致于创作者本人根本无法完全自觉地意识到这一过程的全部。但是这种过程无疑是依照着艺术家要求艺术地反映现实这一总的目的而进行的，它必须是建立在长期自觉地观察认识生活的基础之上的，在这里，被反映的现实内容、艺术地反映这种内容的要求和能力，以及反映过程中积极的思维活动，是作

为意象产生的前提而同时存在，缺一不可的。因此，尽管意象的产生往往具有极大的偶然性，但从根本上说，它仍然是艺术家对客观世界的一种认识形式，是有意识地对现实进行艺术改造的必然结果。

接着，我们再来分析一下意象本身的一些构成因素对艺术家心理活动的影响。当意象作用于创作的思维过程时，首先，其中被反映的现实内容为思维的展开标划了一定的范围或区域，而这些现实内容中，是必然蕴藏着一种由物质世界的各种规律性的联系而构成的逻辑力量的；其次，渗透于现实内容中的感情因素又推动着思维的发展，而这种感情因素正是艺术家依照自己的审美趣味对现实内容的一种体验形式，它是建立在对于体验对象的必要的认识之上的；再次，伴随着意象出现的一些艺术的传达符号（如语言、音符、色彩、线条等等），则导致思维活动的深化，而这些艺术传达符号在思维过程中的出现及其运动形式，又必然与创作者的艺术审美习惯有关。因此，尽管创作的思维活动在灵感阶段采取了不同寻常的方式，但它却是不可能摆脱那种客观现实本身的逻辑力量的制约作用，也不可能摆脱艺术家的某种审美趣味和习惯在自然流露过程中而形成的推导作用的，只是由于创作处于紧张状态，创作者本人大都对这两种作用给予自己的影响未加注意，而事后也就更不可能对此进行仔细具体的分析罢了。否则，为什么艺术家常常是文思如潮，好似“万斛泉源，不择地而出”，而同时又能够运笔自如，“常行于所当行，常止于不可不止”⑰呢？

由此可见，无论是在意象的产生中还是在其作用于创作思维的过程中，都不存在任何超自然或超感觉的力量的作用，那么，由意象的显现而引起的艺术灵感，当然也就不可能是某种

超自然力量作用的结果。也不可能只是某种本能在完全无意识中的发泄了。灵感的形成以及由此带来的创造者心理活动的变化，只是意味着创作思维某种特性的加强，而决不能表明这种思维的消亡。巴甫洛夫曾指出艺术家都是一些第一信号系统最为发达的人，但这并不是说创作过程无须第二信号系统的作用和指导。

三

反理性主义的创作论者为了提倡灵感而置理性于艺术创作的大门之外固然荒谬，但我们的一些同志长期以来因强调所谓理性而去否定灵感的做法，也实在是削足适履，大可不必。理性，通常指一般的抽象思维形式，从认识论的角度来说，它是认识的高级阶段。但是，文艺创作做为一种有别于“理论地掌握世界”的“掌握方式”（马克思语）对于其中的理性因素的理解，却恐怕不能仅仅囿于哲学认识论的范畴。我们主要还是应当从美学或创作心理学的角度来进行具体的分析。

就艺术创造活动的整体来看，当然不能排斥一定的抽象概念、理智判断和逻辑推理，不能没有对于各种事物的必要的理性认识。但是在具体创作过程中，当创造性想象产生质的飞跃，艺术的思维过程进入一种相对高级的阶段之后，一些相应的理性认识只是做为现存的思想成果而对思维的进行产生某些必要的影响，而且这种影响又是被艺术的审美活动彻底地溶化了的。这时，各种纯理性的思维方式应当避免直接进入思维过程，否则，必然给正常的创作工作带来干扰。它将抑制某些皮层兴奋灶的建立，妨碍一些暂时神经联系在皮层的形成与扩散，导致创作心理过程的趋向的改变。在这种情况下，创作者

是不可能完全进入真正的灵感状态的。席勒当年曾慨叹“冷静的理智干涉我的诗”⑱，别林斯基也曾批评一位青年文学家的作品“总是显得是理智的努力，而不是热烈的灵感的流露。”⑲这些，我们皆当引以为戒。当某种观念的理性活动尚未与创作的思维活动完全融合，而是游离于其外的时候，它就只能是做为这种思维的对立物而存在的。它的那种抽象性必然要破坏艺术想象的形象性，那种严密的逻辑性，也一定会使艺术情感受到种种束缚。最终，形象沦为思想的奴隶，感情做了观念的俘虏，作品也只能变成某种概念的图解了。

正如我们将糖精溶于适量的水才能品尝到它的甜味一样，艺术家的各种理性观念也只有在对创作的其它心理因素的自然渗透中，才能显示和完成一定的功能与作用；而这种功能与作用又是一般艺术家所不能完全自觉意识到的。对此，我们不应苛求。实际上，正是在灵感的过程中，艺术家的各种理性认识才与艺术活动的其它心理因素完全融合交汇在一起了。一方面，艺术的思维活动已经彻底从抽象的逻辑思维方式的干预中超脱了出来；另一方面，艺术家头脑中的各种理性观念又找到了最为恰当的反应形式。因此，从这个意义上讲，艺术灵感与理性并不是对立的，而是统一的。

这里还有一个创作中对各种形象材料进行鉴别、选择与锤炼的问题。从广泛的意义上讲，这些工作也可算是创作过程中的理性活动。一些反理性的创作理论是将灵感与这些工作对立起来，提倡前者而否认后者的⑳，这正是我们不能同意其学说的原因之一。但是，我们决不能简单地将这种理性活动与一般的理性思维活动做一样的理解。因为，创作中各种选择加工工作的目的主要在于全盘考虑形象体系或画面作为有机整体的构成

方式，而不是为了逐一认识形象自身种种构造因素的内在品质，因而其着眼点也就主要在于加强对创作材料外部形态的正确理解，而不在于对创作对象的内部本质的抽象概括。这些工作是始终不曾离开形象的具体可感性而进行的。试以大家所熟知的贾岛作《题李凝幽居》的情况为例：作者反复"推敲"，的确是在思维过程中进行比较分析，以求达到某种正确的认识与理解。然而，他"推敲"的目的，只是为了使全诗的意境更为和谐幽邈，而不是为了确定一般的"推"或"敲"的内在意义。因此，他"时时引手作推敲之势"，比较分析的是推门与敲门的具体动作，而不是"推"与"敲"的抽象概念的内涵，而且，在思考这种具体动作时，诗人的心理过程是一刻也不曾离开过这位"僧"去"推"或"敲"那扇"月下门"的具体情境的。所以，从美学角度来看，我们最好还是将艺术创作中的那些必要的鉴别、选择与锤炼工作理解为一种艺术思维中的审美判断，或是将它看成一种创作过程中的艺术鉴赏。实际上，灵感与这些工作并不矛盾，相反，从意象的浮现到其渐趋清晰稳定，再到艺术形象的最后塑造完成，都离不开审美判断力的作用，处于灵感状况的艺术思维活动，若是没有那种艺术的创造想象与审美的鉴赏判断的相互影响，是不可能得以顺利的展开和进行的。

四

文艺创作做为一种特殊的精神劳动，正如黑格尔所说，是把人们反映生活的认识性活动和表现生活的实践性活动统一在一起的㉑，艺术灵感正是在形象的构造和传达的过程中使这两方面的活动融为一体。当艺术创作的思维活动进入了较为高级的

阶段之后，灵感的到来一方面导致这种思维活动向顶点推进，另一方面，又促使这种思维活动向行为意志的方面转化。也就是说，灵感在促进艺术形象在创作者大脑中形成的同时，又推动着创作者采用一定的艺术手段将这种形象表现出来。因此，对于灵感在艺术创作思维活动中的能动作用，我们不妨从艺术形象的构成和表现这样两个方面来予以考察。

首先，从形象的构造形成来看。在灵感到来之前，各种塑造形象的原始材料以感知表象的形态散见于艺术家的记忆活动之中，而当灵感到来之后，这种原始材料经过初步的改造与组合，已是以意象的形态出现了，它是作为形象的雏型或构架而进入思维过程的。在这种情况下，思维活动也就必然会围绕着如何使意象进一步充实完整而进行，于是，形象的构成工作便有了顺利完成的可能；与此同时，灵感造成的心理状态的变化，又使得艺术家“流连万象之际，沈吟视听之区”㉒，并且是“思涉乐其必笑，方言哀而已叹”㉓，引起注意力的高度集中、想象力的异常活跃以及内心情感的强烈冲动，这些都有力地推动着创作思维活动的发展，为形象的最后形成提供了各种条件；再者，由于灵感状态激发了创作者的艺术感受力和创造力，排除了某些抽象的理性思维习惯的干扰，使得艺术的感性观照与被反映者内部本质的逻辑力量互相渗透、互为作用，创作思维活动达到了如王夫之所说的“含情而能达，会景而生心，体物而得神，自有灵通之句，参化工之妙”㉔那样一种境界，这是有易于创造出一种既具有较大的真实性，又具有某种独特性的审美价值的艺术形象的。

其次，从形象的传达表现来看，艺术作品中的形象，若是没有某种艺术的符号或语言作为其物质外壳，则不可能以客观物

化的形式出现而供人们鉴赏。因此，创作过程中形象的传达表现实际上主要是通过某些艺术符号或语言的运用来实现的。灵感的到来，往往是“佳句纵横，若不可遏”㉕，大量的艺术传达符号总是伴随着意象的显现而进入创作思维过程的。同时，艺术家的各种驾御和使用艺术符号的技能在灵感状态中也得到充分发挥，使得他在以一定的艺术手段将形象表达出来时，能够较为准确而又富于创造性地运用某种艺术语言。这样，创作思维活动的结果就得到了及时和恰到好处的传达与表现。所谓“文不逮意”的现象，在灵感的作用下是极少发生的。

这里涉及到一个创作速度的快慢问题。不少人以为，创作速度快就是获得灵感的标志，创作速度缓慢，则不能算有创作灵感。这种看法是片面的。在具体创作实践中，灵感可以是转瞬即逝的，也可以持续很长时间（当然，这只能是相对而言），关键在于艺术家的思维活动是否完全围绕着某种意象展开和进行，是否由此而出现了相应的心理状态的变化，并导致创作者的艺术创造力、判断力和表现力的高度发挥。另一方面，我在前面曾提出，意象既可以是对未来作品的形象整体而言，也可以是对形象体系的某一部分（甚至是极细微的部分）而言，这样，意象的显现在创作全过程中就可能不止一次，而创作者得到的灵感相对来说就具有一种多发性了。因此，创作时间延续的长短并不能完全作为是否得到灵感的判别标准。一挥而就往往是灵感的作用，惨淡经营也并非与灵感无缘；一气呵成的东西不一定就是艺术珍品，沤心沥血的人们却常常登上艺术的高峰。歌德写《少年维特之烦恼》只花了两个星期，而创作《浮士德》却花了近六十年的时间，你能说前者全凭灵感所得，而后者却毫无灵感的帮助吗？若是以迟速相绳，妄分高

下，显然是极不科学的。

其实，创作之速缓，是由各种复杂的因素造成的。“人之禀才，迟速异分，文之制体，大小殊功”㉖，切不可强求一律。有时，创作活动进行的非常缓慢，主要是由于大师们抓住灵感所给予的形象材料反复推敲，力求以最精当完美的形式来塑造形象。这并非思路的阻滞，我们不能简单地将此称作没有灵感。有的时候，越是“文思泉涌”，大师们却越是不愿轻易开启心底的闸门而让其肆意奔泻的。据说，福楼拜的写作速度就是非常之慢的，这实际上与他的那种认为世界上没有两个相同的事物，而每一种事物又都只有一个与之相适应的词来表现的一丝不苟的创作态度有关。

当然，人们的教养、经历、性情大不相同，创作习惯也各异其趣，一味强调“下笔千言”固然不妥，但若片面追求精雕细刻，却也往往矫揉造作，弄出人工斧凿的艺术赝品来的。清代王士禛说过：“苦思自不可少，然人各有能有不能，要各随其性之所近，不可强同。”㉗这话有一定的道理。本来，艺术的创造力与判断力就是相辅相成的。如果一味注重判别、选择、加工的工作，而使之游离于整个创作的意识活动之外，那是要打乱艺术思维的进程，破坏审美心理的和谐，使灵感带来的良好创作状态得而复失的。至于象唐代李频的“只将五字句，用破一生心”以及卢延让《苦吟》诗中所谓“吟安一个字，拈断数茎须”等等，其间虽有某种精神可供借鉴，但这实际上是他们脱离实际生活、片面讲究形式所致，实在不足效法。象这样没有现实基础的“苦思”，使艺术创作的思维活动与客观生活相脱节，当然是灵感所不能相容的了。

①有人以为德谟克利特的灵感说与其哲学观点不符，因而怀疑资料有误，实无多少根据。虽因德氏著作早已散佚，我们无法究其全貌，但只要我们将这一问题与当时的历史条件以及有关文化思想的发展状况联系在一起加以考辩，就不难得出结论。德氏有关灵感的论述，可参见《古希腊罗马哲学》中有关章节。

②可参见《美学研究》第七章，1931年伦敦版。

③灵感概念当有广狭义之分。狭义的灵感概念只能用来解释文艺创作活动中的某种心理现象，而在广义上使用的灵感概念，则可以去说明各种思维方式中的"顿悟"，乃至人们常说的"眉头一皱，计上心来"等等。显而易见，作为美学或文艺理论的研究，一般只应使用狭义的灵感概念。否则，某些问题则无从解释。

④可参见柏拉图《文艺对话集》中《伊安》《斐德诺》等篇。

⑤费尔巴哈曾将灵感的产生完全归之于客体的力量，认为主体在其间不起丝毫作用。可参见《费尔巴哈哲学著作选集》中译本下卷第504页。

⑥见〔苏〕康·巴乌斯托夫斯基《金蔷薇》第41页。

⑦转引自〔苏〕B·B·波果斯洛夫斯基等主编《普通心理学》第289页。

⑧黑格尔《美学》第一卷第365页，朱光潜译。

⑨见《歌德谈话录》第207页，朱光潜译。

⑩胡应麟《诗薮》外编卷一。

⑪引自屠格涅夫《致N·波利索夫》（1869.12.23），见《古典文艺理论译丛》第11册第102页。

⑫引自法捷耶夫《和初学写作者谈谈我的文艺经验》，见

《论写作》第163页。

⑬见阿·托尔斯泰《论文学》第247页，程代熙译。

⑭见《沫若文集》第十一卷第143页。

⑮可参见《别林斯基选集》第一卷第162、180页，满涛译。

⑯见《杜勃罗留波夫选集》第一卷第248页，辛未艾译。

⑰苏轼《文说》。

⑱参见朱光潜《西方美学史》下卷第428页。

⑲见《别林斯基选集》第一卷第88页。

⑳也有这样的情况：某种反理性的创作理论既不承认艺术创作需要有什么正常的判别、加工、提炼工作，也不承认创作是需要有任何灵感的。如作为新先锋主义之一近年在西方流行的“具体派诗歌”的创作理论，即持有这样的观点。可见，虽然各种反理性的创作理论常常把灵感说绑在他们的战车上，但灵感理论也决非一切反理性创作论的宠儿。

㉑黑格尔曾说过：“艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且还是一种实践性的感觉力，即实际完成作品的能力。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的。”（《美学》第一卷第363页）

㉒刘勰《文心雕龙·物色》。

㉓陆机《文赋》。

㉔王夫之《薑斋诗话》卷下。

㉕叶燮《原诗》卷一。

㉖《文心雕龙·神思》。

㉗王士禛等《师友诗传续录》。

再 论 灵 感

宁殿弼

灵感是人类思维活动的特殊现象，是人的有意识的思维的重要客观规律之一。文艺创作过程中必然有灵感的产生，灵感，在文艺创作中有抹灭不了的作用。要研究文艺创作规律不能无视灵感的存在。然而由于“灵感”这一概念长期为唯心主义者、巫师所称引使用，致使很多人误认为它是唯心的有害的东西，视若异端，加以排斥抹煞。这无疑地阻碍了把灵感作为文艺创作中的一种思维规律来进行研究。在我国文艺界，灵感的是非问题尚无定论。建国后的十七年间，文艺理论界不曾作过认真探讨；“文化专制”时期，灵感成了无令之禁的理论禁区；粉碎“四人帮”后，一九七九年全国学术刊物发表了六、七篇专文，给灵感恢复名誉，为讨论灵感打开了局面。一九八〇年以来关于灵感的讨论复归于沉寂，专文不过二、三篇，而散见于报章杂志上关于灵感的片言只语，亦颇多否定和訾议。总之，灵感仍是目前混乱不堪的一个问题，亟待加以争鸣廓清。最近人才学研究者已把灵感列为研究的重要项目之一。著名科学家钱学森在《自然杂志》（1981年1期）载文，把灵感与逻辑学、形象思维学并列，当做一门独立的“灵感学”，合称为思维科学体系中的基础科学。我认为，这是把灵感研究的重要意义提到新的高度、极富建设性的创见。文艺理论工作者更应重视对它的研究。

一

灵感的本质是什么？要用简明的语言下个准确科学的定义是不容易的，是否可以大致表述如下：灵感是一种精神现象，是人类思维活动中一种普遍客观的存在。它是人在创造性活动过程中产生的认识的质的飞跃之思维状态，是大脑反映客观存在的思维过程中特别积极、特别明确、特别有效的阶段，是高度的有意识的心理活动。灵感不仅存在于文艺创作活动中，也存在于一切创造性思维活动领域里，从事发明的科学技术工作者、社会科学研究人员、生产管理人员，以至在进行生产劳动的普通劳动者都会有灵感的产生。文艺创作的灵感比之从事其他活动的灵感来得更强烈、突出，其推动艺术实践的作用更为彰明昭著。艺术家的灵感既可以得之于创作准备阶段，也可以出现于具体创作过程或作品修改过程中。文艺创作灵感的实质是在一定条件下，艺术家的艺术思维活动的高效激发状态，因而也是创作的最佳状态。这种状态之所以出现，是由艺术家的思维从量的积累变成质的飞跃引起的。灵感当然不同于一般意义上的形象思维和逻辑思维，它自有其特殊处，但这些特殊之处总的说来还没有超出形象思维和逻辑思维所包容的特性之外，还不能和形象思维、逻辑思维截然划分开来。其特殊性不在于它是一种异于形象思维和逻辑思维的别个特殊思维，而在于它是形象思维和逻辑思维的一个特殊阶段，即产生质的飞跃的阶段，亦即最集中、最紧张、最高涨、最富于创造性的高潮阶段。

灵感有它的现象表现，也有它的思维本质。许多文艺家、批

评家都是根据文艺创作中的现象来表述灵感的，这诸多现象，归结起来说，不外是强烈的创作冲动，奔放的感情，通脱不羁的创造性想象，生动的连续迭现的形象画面，明晰协调的概念和顺畅如流的判断推理等等。这些现象说明灵感具有形象思维的诸特征，灵感活动的全过程和形象思维的认识规律是一致的。就其本质而言灵感乃是形象思维的一个组成部分，形象思维的高潮阶段。灵感和形象思维一样总是伴随着强烈的感情和丰富的想象（这两点下文论述），而它又和形象思维一样离不开逻辑思维，和逻辑思维互相交融，彼此渗透，相辅相成。逻辑思维对灵感引起的情思起着规范指导作用。普希金有一句名言："灵感就是使概念协调的能力。"①他认为灵感思维本身就包含运用概念进行判断推理的逻辑思维。在创作中，这种例子是很多的。譬如：李准在农村体验生活时，一个模范女炊事员向他谈自己的经历，据她的丈夫说："他老婆变了。"一个"变"字给了李准很大启发，触动了李准构思李双双的灵感。这些联想和他头脑里积累起来的许多新型妇女的形象联结在一起了，与此同时和他早已形成的"用文学形式来歌颂这一种新的人"的指导思想融合了，于是他确定了"变"就是李双双形象的基调。由此可以悟到灵感激的起艺术思维不是单纯的感情、画面和直觉，而是包含着对形象意义的抽象思考、理性分析的逻辑思维因素，它已经受到作家对生活现象内在联系的认识的制约。灵感来临时，艺术家头脑里既有生动具体的形象在跃动，同时又有运用概念，按照逻辑秩序在进行判断推理的思索。因此，灵感思维实质是形象思维和逻辑思维水乳交融地结合在一起高速度地奋昂地推进状态。灵感的思维本质并没有脱离形象思维和逻辑思维的规律。灵感是形象思维由量变到质变的飞跃阶段的观点已为许多作家

所一致公认。如夏衍说："其实所谓灵感只不过是作家从生活实践中长期积累起来的大量素材，从量变到质变那一瞬间迸发出来的火花而已"②。质量互变规律既然是物质运动的普遍规律，人脑是高度发展的物质，人的精神活动是物质运动，那么艺术思维无疑也同样遵循这一规律，可以产生由量变转化到质变的飞跃。飞跃不同于渐进过程，它是从一种质态过渡到另一种质态的形式，是事物的性质发生了根本性的变化。唯其如此，作为思维形式的飞跃的灵感才特别富于创造性，显示了思维活动力的高效能。灵感秉具的创造性和高效能也可以反过来证实灵感的思维运动质变性质。一位法国作家说："灵感就是善于把自己导入最适宜于工作的状态之中的一种能力"③。俄国作家冈察洛夫这样描述灵感呈现的具体情景："起初是写得没精打彩，笨头笨脑，枯燥无味，我自己都常常没兴趣写了，直到眼前突然闪光，照亮了我要走的道路。……那时我工作得生气蓬勃，精神抖擞，手都几乎来不及写了，这样一直到再次碰壁。"④试想，如果没有思维的质变而产生灵感，思维哪儿来的这样高效能？很多作家把灵感称为"神来之笔"，如夏衍说："积累到一定程度才会在某一个时刻、豁然贯通，出现了所谓"神来之笔"⑤，何其芳写道："那时候脑子特别紧张、而又特别清晰……古人所说的'神来之笔'现在所说的'灵感'，大概就是指的这种状态。"⑥灵感是"神来之笔"的见解可以帮助我们认识灵感是思维活动中的飞跃阶段，只有质的飞跃才能具有极高的创造性，才能使艺术家获得突破性的领悟。在没有灵感的时候，艺术家的思维活动或处于停顿状态，或处于阻滞状态，或处于徐缓进行状态，而一旦灵感来临，艺术家的思维骤然间为之活跃勃起：停顿的开始进展，阻滞的得以打通，徐缓进行的

变为迅速进展，这只能是由于思维发生质的飞跃所致，此外，很难从别的方面找到解释。

二

灵感有没有规律？它的规律是什么？

既然灵感的本质是艺术家形象思维和逻辑思维的飞跃阶段，没有什么神秘玄奥，这就说明它的活动是有规律的，我们应该探讨灵感的规律，以便及时抓住它，从它那里得到丰厚的馈赠。

第一，突发性是灵感的一个重要规律。灵感的出现是艺术家意料不到、突如其来的，带有极大的偶然性。英国诗人雪莱说："我们的天性的意识部分既不能预示灵感的来临，也不能预示灵感的离去。"⑦从作家的创作经验谈里可以随手摭拾关于灵感之来是非预期的情景描述。试举一例：陀思妥耶夫斯基在信中写道："在我的头脑与心灵里时常闪现着并且令人感觉到许多艺术构思的萌芽。但是要知道，这不过闪现罢了，需要完满的体现，而体现却常常是不期然而突如其来的，正是突如其来，考虑是不可能的。"⑧为什么灵感是突发的呢？这是由产生灵感的特定条件决定的，这些特定条件是：

（一）灵感的产生有时需要外界事物的刺激、触发，而这些刺激、触发往往是不期而至。《乐记》云："人心之动，物使之然也。感于物而动。"陆机有"应感"、"应物斯感"、"心物感应"的说法，都表述了目接于物是唤起创作灵感的缘由。艺术家头脑这个巨大存储器在存储纷纭万状的材料过程中，在积累形象、凝聚感情过程中受到大千世界穷极变化的作用力会

不时被诱发灵感。少年时代的贝多芬伫立在故乡莱茵河畔，眺望峰峦起伏的七岭山，凝视冲出峡谷的莱茵河水，当他入神地欣赏大自然美景的时刻，音乐的灵感在心中萌动了，他沉默不语，对走到面前与他谈话的人喃喃低语："对不起，我正陷入美好的遐思，别打扰我！"舞蹈大师邓肯写道："我的灵感可以从树木、云彩、海浪以及介于热情与山岚之间和恬静与微风之间的共感得到。"⑨由是观之，外间事象的刺激会触发艺术家的灵感，灵感是客观见诸主观的东西。诚如诗人艾青所说："灵感是诗人的主观世界与客观世界最愉快的邂逅。"⑩这种邂逅来得突然，灵感就表现为突发性。

刺激、触发灵感的客观条件是人们所能接触到的物质世界。五彩缤纷、姿态万千的生活画面，大自然和社会生活都是激发灵感的"触媒"，都是灵感的源泉。所以从根本意义上说，艺术家要汲取灵感最重要之点是观察自然和社会、深入现实生活。具体说触发灵感的条件有场面、环境、气氛，有具体的人和事；具体的物和理。此外，应特别指出的是各种艺术形式互相间启发可以产生灵感，艺术欣赏也是灵感的一个来源，艺术家可以从其审美对象中汲取灵感。当代学者阿诺·理德说得对："'灵感'可以是一个艺术家自己所习惯媒介形式的一个典范作品，但更常见的是另外的一些东西。画家并不需要事先看一些绘画作品或自然对象才能推动他的创作，他的创作可以被音乐、被诗、被一些观念、被一些人，或被一些自然对象或非视觉的东西所激发。所以音乐家也并不仅仅只能通过听觉所暗示的东西的刺激而去进行作曲。德彪西说：'对于一个音乐家来说，去看一个日出的优美景色要比去听《田园交响乐》是更为有益的'。"⑪揆诸事实，雕塑家罗丹从舞蹈家邓肯那里接受了创作灵感，他承

认："她的艺术对于我的工作所起的影响，大于过去我所感受到的任何灵感。"⑫卓别林在他的自传里谈到，夏尔洛高度风格化了的造型本身诱发他的创作灵感，使他产生了异想天开的奇思妙想；乔羽在《从梅兰芳精于绘画谈起》一文中写道："梅兰芳同志凭着他的艺术敏感，举一反三，从创造性的绘画活动中吸取了养料，滋养了他的戏剧创作的灵感⑬。例子不胜枚举，它昭示我们丹青吟咏，妙处相资；色彩旋律，互为触媒。各种艺术形式彼此间可以诱发灵感，同类艺术形式现时的创作可以从先前的创作中吸取灵感，如《春草闯堂》的作者陈仁鉴说可以到传统剧目里面找生活，"从他们（古代人民）朴素的感情里得到一种启示，一种全新的素材，一触而发，由此而得到个完整的新剧目，这就叫做：'苟然得之'。"⑭故而，张庚认为"这些遗产，它会给我们在创造社会主义时代的新文艺以营养，从这些旧文化中间我们会取得创造新文化的灵感。"⑮

总之，艺术家的生活实践、艺术实践和读书实践都是触发灵感的客观基因。各种生活方式（包括艺术生活）、各条渠道（包括思考）都是灵感所从出处。重要的是开拓艺术家的生活视野和艺术视野，正如人民艺术家赵丹所说："读小说，去看戏、看电影，哪怕去打一场球、画一幅画……总之，用一切办法使自己的思想活跃起来，或者干脆暂时丢开它，灵感总是带几分偶然性与冒险性的，而灵感又总是优先光顾那些思想活泼、生活面广、趣味丰富、热情而朝气蓬勃的人。"⑯

（二）灵感的产生常常是偶然机遇引起的。戏剧家熊佛西说得好："创作劳动，是微妙的劳动。可能由于偶然看到一件小事，听到一个故事，读一句感人的诗句由而蕴育成大作品。"⑰偶然条件对形象思维的飞跃起着引爆催化作用。果戈里早就

酝酿写一部揭露俄国官僚腐败的作品，但长时间没有灵感，找不到合适的情节把形象贯串起来，所以迟迟不能动笔。一天普希金告诉他一个笑话：普希金为写布加乔夫历史到奥伦堡去搜集材料，人家把他当成彼得堡派来私访的“钦差大臣”。果戈里顿有所悟，立即用这条线构思了《钦差大臣》。听笑话这个偶然事件触动了果戈里的灵感，成就了全剧的情节设计。当然，单凭偶然性，灵感是不会发生的。“机遇只偏爱那种有准备的头脑”（微生物学家巴斯德语）。偶然出于必然，蕴藏着必然，是必然的表现形式。外在的偶然刺激必须和内在的生活素材存储结合，偶然的际遇之所以能唤起灵感，乃在于艺术家原已有足以唤起灵感的信息存贮的必然性。福楼拜很早就和包法利那样耽于浪漫幻想的妇女打交道，对法国外省生活作了长期观察思考，耳熟能详，这是引起创作《包法利夫人》灵感的必然性。一天，他在报上偶尔看到一则妇人自杀的消息，于是立刻决定写《包法利夫人》。偶然机遇引起灵感的突然爆发是基于艺术家长期形象思维和逻辑思维准备的必然。没有这个基础，灵感就象只有导火索而没有炸药一样不能一触即发。“所谓偶然的东西，是一种有必然性隐藏在里面的形式”⑱，周总理用“长期积累，偶然得之”八个字概括创作过程，道出了偶然与必然，灵感爆发和生活基础的辩证关系。

第二，短暂性是灵感的又一规律。灵感爆发后，持续时间的长短因艺术家的主观和客观条件不同各自有别。延续时间较长，能伴随艺术家直到完成全部创作的是少数。灵感大都为时极短，一秒钟、几秒钟、几分钟，瞬息即逝，故称灵感为“瞬即消逝的心灵的闪耀”（艾青），用王船山的话来说是“才著手便煞，一放手又飘忽去。”⑲质变的飞跃有时采取爆发式，比量

变迅速得多，新的质在较短时间内出现，代替了旧的质，这是思维过程中的飞跃——灵感呈现时间短暂的原因。因为灵感是短暂的思维过程，也是最有效益的思维过程，根据这一规律，创作者培养自已艺术感觉的敏锐性，善于快捷有效地抓住灵感，趁文思奔涌之机，形诸笔端，这对于文艺创作，尤其是诗歌创作很有裨益。据李商隐作《李长吉小传》载，李贺“能苦吟疾书”，他常骑驴外出游览，想起好的诗句，当即写下，投入囊中，晚上回家再整理加工，唯恐绝妙好词成为过眼云烟。很多人都有过这样的体验，脑子里突然涌出一个闪光的思想，一个美的警句，不马上记下来，过后就可能追忆莫及。正是为此，杜勃罗留波夫强调：“他（艺术家）能够在每一种事物上，善于摄住其中有什么东西特别打动他的一瞬间”⑳，有经验的艺术家是决不会放过这“一瞬间”明亮地爆燃起来的思想火花而让它白白熄灭的。突来遽去的特征正是灵感自身消长的真实情状，看似不合乎规律，实际正是它自己的规律，完全符合人的大脑机制复杂变化的心理过程的客观规律，并不意味着灵感是不可知的、或有什么神秘莫解之处。

三

要研究灵感的规律还须探索灵感的主要特征：这就是情绪特征和想象特征。

首先说情绪特征。灵感是带有强烈激情的一种思维。如所周知，创作过程中艺术家主观的情感十分重要。如果说伴随着强烈的感情是形象思维的一大特征，那么应当说形象思维中作者感情最激越最高涨的当儿，也往往是灵感呈现的征兆。与灵

感俱来的感情力量使作者整个被创作的渴望所控制烧灼，以至全身心沉缅在自己构思的形象之中，不笔之于书，就不能自已。法国作家布洛克说灵感“使灵魂为之倾倒”；艾青说：“灵感也者是诗人的精神面对新事物时所产生的激情。”㉑灵感的感情强烈激荡是哪里来的呢？原来灵感到来时，创作者由于他长期殚精竭虑，苦苦探求的问题得到解决，由于思路顿然通畅，感到豁然开朗，由于他所看到的事物和所发现领悟的新思想而遽然兴奋起来，于是产生了极大的创作喜悦，或者爆发为不可遏止的创作冲动，犹如炽烈的岩浆找到喷火口猛然迸发，有如万顷洪水冲决堤坝一泻千里。灵感固然能引起创作冲动，创作冲动是灵感的表现形式之一，但这并不意味着所有的创作冲动都是灵感，不能把灵感等同于一般意义上的创作冲动。只有当创作冲动，激情适值创作者形象思维的飞跃阶段，创作冲动、激情与异常丰富的创造性想象结合在一起，也就是说创作冲动、激情伴随着创作者对形象材料的提炼、加工、定型化的最佳状态——高潮而到来时，才能叫做灵感，这就是灵感的感情激荡与一般的创作冲动、激情的区别之所在。灵感中的感情激荡有时会强烈到近乎白热化程度、郭沫若“五四”时代创作新诗时，灵感袭来使他冲动不已，坐卧难安，他说：“我在那时差不多狂了。”但无论灵感中的感情激烈沸腾到何等田地，它都是清醒的，有目的有理性的，而绝不会堕入精神病患者的疯狂，它和柏拉图说的“迷狂”以及当代西方学者鼓吹的否定理智、理性的“疯狂状态”完全是两码事。狂喜是正常的积极的富于创造力的精神状态，疯狂却是非正常的消极的精神病态，二者不能混为一谈。有人在“灵感”前面冠以“心血来潮”四字，不无嘲讽之意。心血来潮一词语焉不详。倘指文思潮涌那种

情状，还符合灵感的实际特征：如果指盲目浮浅的无实际效果的一阵冲动，那么它与灵感则不宜相连属。

再说想象特征。灵感是想象力异常活跃的思维。灵感的主要表现形式就是唤起丰富的想象。黑格尔一语中的地指出："想象的活动和完成作品中技巧的运用，作为艺术家的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。"㉒他把灵感看作是想象的活动能力，这是很精到的见解。诗人艾青在和法国女翻译家苏珊娜·贝尔纳对话中说："想象是风筝，而现实是手中的线，放得好，风筝便飞起来。"苏珊娜插了一句："那么风是灵感？""当然！"艾青笑着回答㉓。这一比喻形象地说明了作者是凭借灵感而思致焕发，跃入艺术想象的广阔天地的。灵感促进形象孕育和成就艺术构思的功能是借助于想象实现的，只有想象才可以使灵感成为思维现实的存在。与灵感俱来的想象之迅捷、明晰和丰富都达到形象思维的高点。郭沫若形容灵感引起的想象叠起的情景说："脑汁就象水池开了闸一样，只是不断地涌出。"㉔何其芳描述道："那时要写的东西好象是自动地出现在脑子里。"㉕王汶石讲得更生动具体："人物站起来跟作者发生争执，提醒他的作者应该怎样描写他的那种时刻，正是作者创作中最欢乐最有灵感的时刻。"㉖灵感伴随着丰富想象的原因，从心理学的角度看，灵感产生时，大脑储存的信息的联系突然接通，或重新组合建立新的联系，或唤起已隐没的信息，因而在艺术家头脑中迅速进行着形象的连结生发，叠现一幅幅具体可见的形象画面，即艺术形象。这也进一步证明艺术灵感的思维方式主要是形象思维，当然逻辑思维也不可分割地渗透在其中。

灵感君临时产生丰富的想象，反之，灵感也可以在想象里产生，灵感是深于积累、苦于思索的必然结果，这就是灵感与

想象不可分割的联系。艺术家进行构思时不停地开动思想机器，愈益把注意力集中到他所属意的对象上，形成想把那对象完美清晰地表现出来的意向。在这种情况下，大脑不仅能接受、提取信息，而且能制造信息，量的积累在猛增，产生新质的飞跃可能性大，灵感就易于翩翩而至。普列汉诺夫欣赏比利时艺术家维克多·卢梭对于雕刻说过的一段话："我深深地相信，雕刻能从思想中吸取灵感，它依靠思想才会出色。"㉗阿诺·理德认为艺术创作的灵感"可以由一个观念所引起"㉘。王朝闻说得更具体些："我们在进行艺术创作或思索疑难问题的过程中，有推测，有想象……当我们在百思不得其解的时候，有时一个想法突然找上门来。这种叫人高兴的豁然开朗，把它称为"灵感"，未必等于宣传唯心主义。"㉙这都说明：灵感可以在艺术家进行苦思时获得，创作实践也证实了这一点。例如托尔斯泰写《复活》起初构思的是中篇小说，他对刚起了个头的初稿总不满意，终于辍笔。后来他又构思一个短篇小说，正在苦心思索时灵感骤至，于是立刻着手改写原稿。他在日记中描述道："我正在散步，忽然很清楚地懂得了我的《复活》为什么写不出来的原因。开头写得不对。这一点我是在思考那篇关于儿童的小说——《谁对》的时候才懂得的……应该从她（即喀秋莎）开始。我马上就想动笔㉚。从思想观念中吸取灵感还表现在听人谈话或阅读作品都会触发灵感。面对同样生活现象，有灵感的艺术家与没有灵感的普通人的区别就在于艺术家是"有心人"，他正在穷搜冥想，而普通人则漫不经心，虽也看到了听到了却没有给予注意。注意力集中专注，善于开动思想机器是大脑思维活动创造性强的原因，也是多有灵感的前提。灵感概念已为越来越多的人所接受。有人认为灵感是个"唯心主义、神秘主义的用语"，

因而提出换一个词来代替它，似乎“灵感”术语为唯心主义所专用，唯物主义只好“对着干”，采取不承认主义，把它拱手让给唯心论者，这岂不是“把灵感这些属于思维活动中的一种生花的东西糟踏了。”（王朝闻语）诗人艾青对此幽默地回答：“有人反对写诗要有‘灵感’。这种人可能是‘人工授精’的提倡者，但不一定是诗人……灵感应该是诗人的朋友，为什么要把它放逐到唯心主义的沙漠里去呢？”㉛

随着现代新的科学——思维科学的兴起，灵感学将作为思维科学体系中的基础科学，成为研究的重点，而且随着现代心理学研究的进展，人类将深入到微观领域从物质本体上揭示人的心理活动机制，用生物学方法、物理的、化学的方法打开人脑的秘密。人们会越来越认识到：文学创作不仅有自己的文艺学和社会学方面的客观规律，而且还要受思维科学、生理心理学客观规律的制约。探究思维科学、文艺心理学的奥秘，以期更有效更自觉地发挥人脑的创造能力，这将是未来文艺理论家们最富有魅力的课题之一。

---

①转引自格·尼·古里叶夫：《导演学基础》，中国戏剧出版社1962年版420页。

②《戏剧创作座谈会文集》32页。

③英贝尔：《灵感与技巧》《文艺理论译丛》，第二辑第八种，新文艺出版社1957年版5页、6页。

④《迟做总比不做好》，《古典文艺理论译丛》第一册人民文学出版社147页。

⑤《戏剧创作座谈会文集》32页。

⑥《写诗的经过》，见《创作经验漫谈》，人民文学出版

社1979年版292页。

⑦转引自《美学》第一册，上海文艺出版社1979年版第109页。

⑧《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版111页。

⑨《战地增刊》1979年第6期51页。

⑩艾青：《诗人说真话》，《南方日报》1979年3月11日。

⑪转引自《美学》第一期上海文艺出版社1979年版111页。

⑫《战地增刊》1979年第6期53页。

⑬《剧本》1959年8月号70页。

⑭陈仁鉴：《“长期积累，偶然得之”》，见《光明日报》1980年7月17日。

⑮《文艺研究》1979年第4期35页。

⑯《表演探索》，见《戏剧艺术》1980年第一期39页。

⑰《苏州河畔一席谈》，见《剧本》1957年7月号。

⑱《马克思恩格斯选集》第4卷240页。

⑲《船山遗书》，《夕堂永日绪论内编》。

⑳《杜勃罗留波夫选集》第一卷63页。

㉑《文艺报》1980年第6期33—34页。

㉒黑格尔：《美学》第一卷，人民文学出版社1959年版354—355页。

㉓《〈艾青诗选〉法文本序》，见《文艺报》1980年第6期33—34页。

㉔《我怎样写五幕史剧〈屈原〉》，《沫若剧作选》，人民文学出版社1978年版182页。

㉕《创作经验漫谈》，人民文学出版社1979年版292页。

㉖《漫谈构思》，见《谈小说创作》，作家出版社1962年版65页。

㉗《无产阶级运动和资产阶级艺术》，见《文艺理论译丛》1950年第一期。

㉘《美学》第一期，上海文艺出版社1979年版110页。

㉙王朝闻：《创作·欣赏与认识》，四川人民出版社1979年版32页。

㉚贝奇柯夫：《托尔斯泰评传》，人民文学出版社1959年版496页。

㉛《南方日报》1979年3月11日。

也 谈 灵 感

霍 旭 东

粉碎“四人帮”以来，党的“百花齐放、百家争鸣”的方针得到贯彻，学术研究空前活跃，出现了生气勃勃的新局面。在文艺理论领域，“灵感”问题的禁区也被打破，已经有不少同志对此进行了一些有意义的研究和探讨。本文也就这个问题谈一点肤浅的意见，请同志们指正。

一

文学家、艺术家进行文艺创作时，到底存在不存在“灵感”？这个问题，中外古今大量的有影响的文艺批评家和理论家都曾探讨过。他们在自己的著作中，充分肯定了文艺创作时“灵感”的存在。

“灵感”实际上是文学家、艺术家进行具体的文艺构思时所产生的一种特殊的思维活动和精神状态。对此，诗人称为“诗兴”，画家称为“画兴”；我国古人，或称为“应感”，或称为“感兴”。尽管名称有异，但所指都是我们常说的“灵感”。

最早论述过“灵感”的，是古希腊哲学家德谟克利特、柏拉图等人。柏拉图曾说过：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因

为他们得到灵感，有神力凭附着。”又说：“诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。”①姑且不论他把“灵感”的产生看作是“神力凭附”、把诗人的写作看作是“代神说话”的客观唯心主义实质，单就他的这些话对“灵感”在创作时的有无及“灵感”对写作的重要作用的探讨来说，它们对后代文艺创作、文艺批评的发展，还是有重大意义的。

在我国，最早比较系统地论述过有关“灵感”问题的，应该算是西晋著名的文学家陆机了。他在《文赋》中说：

> 若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理？思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葳蕤以馺遝，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。

这对文学家、艺术家进行创作时“灵感”产生的思维活动和精神状态，可以说做了极其真实、细致、生动的描述。特别可贵的是，陆机把“灵感”的产生与否，看作是创作构思畅通或阻塞的表现，这就为我们在整个创作构思过程中，进一步去探讨、研究“灵感”的产生、特点、规律和作用，提供了极其有益的启示。

南朝齐、梁时代文学批评家刘勰，在陆机论述的基础上，又对“灵感”的存在和它对文艺创作的重要作用，进一步作了阐述。他在《文心雕龙·神思》里，集中论述了创作构思过程中的“灵感”和想象，并从作者天资高低、篇制大小的不同

上，指出了构思、写就的有迟、有速。那种"思缓"的，可以说是没有"灵感"；那种"思速"的，可以说是"灵感"促成。他说：

> 淮南崇朝而赋骚，枚皋应诏而成赋，子建援笔如口诵，仲宣举笔似宿构，阮禹据案而制书，祢衡当食而草奏。虽有短篇，亦思之速也。

这些文艺批评家、理论家对"灵感"存在的肯定和对"灵感"问题的阐述，并不是没有根据的。许多有影响的文学家、艺术家的创作实践，生动地说明了"灵感"确实是存在的。

德国著名的大诗人歌德说过，他每逢诗兴来时，便跑到书桌旁边，将就斜横着的纸，连摆正它的时间也没有，急忙从头至尾矗立着便写下去②。

郭沫若同志说过："在1919年与1920年之交"，我"每当诗的灵感袭来，就象发疟疾一样时冷时热，激动得手都颤抖，有时抖得连字也写不下去。"③他收在《女神》中的《地球，我的母亲》这篇名诗，就是在"灵感"极其冲动的情况下写出来的。这种"灵感"以至使我们也感到非常惊奇：

> 《地球，我的母亲》是民八学校刚放好了年假的时候做的，那天上半天跑到福冈图书馆去看书；突然受到了诗兴的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把'下驮'（日本木屐）脱了，赤着脚踱来踱去，时而又率性倒在路上睡着，想真切地和'地球母亲'亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱。——这在现在看起来，觉得是有点发

狂，然在当时却委实是感受着迫切。在那样的状态中受着诗的推荡，鼓舞，终于见到了她的完成，便连忙跑回寓所，把她来写在纸上，自己觉得就好象真是新生了的一样④。

相反，创作时如果没有"灵感"，即使苦思冥想，搜肠刮肚，也创作不出优秀作品来。对这种情况，文艺批评家、理论家也有很生动的论述。陆机在论述思路不开、"灵感"未来、文情枯竭的情景时写道："及其六情底滞，志往神留；兀若枯木，豁若涸流。揽营魂以探赜，顿精神而自求。理翳翳而愈伏，思轧轧其若抽。"⑤在这种情况下，什么文学家、艺术家的天才、构思、想象、形象思维等等，一切都谈不到了。

即使"灵感"来了，如果遭到意外的破坏，也创作不出什么优秀作品来。这也可以用文学家、艺术家的创作实践来说明。

宋代诗人潘大临，家贫，耳闻秋雨敲窗，想到时近重阳，不由感慨万端，随即兴赋诗曰"满城风雨近重阳"。忽然，催租税的人进来了，于是打断了他的诗兴，使他再也写不下去了。因此，"满城风雨"一词流传至今，而全诗却始终没有完成⑥。

清代画家傅山，有一次给友人作画，但谢绝友人参观。那位友人很奇怪，就躲在远处偷看。只见他动笔之前，手舞足蹈，或跳或跃，简直象发了疯一样。那位友人大为惊讶，急忙跑去，从背后把他抱住。傅山感叹地大叫道："你这就败坏了我的画兴！"因此，他也就掷笔不画了⑦。

由以上文艺批评家、理论家的论述和文学家、艺术家的创作实践活动来看，文艺创作时，是有"灵感"的，也是需要

"灵感"的。"灵感"是进行艺术构思时，思路豁然畅通的一种思维活动，是创作冲动激起的一种昂扬兴奋的心理状态，是精神生产时特有的一种"顿悟"。如果没有"灵感"，一个文学家或艺术家，即使是有了丰富的生活体验，有了明确的写作目的、要求和主题，有了纯熟的写作技巧，要写出真实、生动、感人至深的文艺作品，仍然是很困难的。

二

"灵感"是文学家、艺术家艺术构思过程中，思维活动由量变到质变时那一刹那时间里所迸发出来的思想闪电和火花，是艺术构思活动的一个飞跃。创作时有"灵感"，需要"灵感"，这是艺术构思的共同规律。但是，由于文学家、艺术家各人的生活阅历、思想感情、气质性格、艺术修养等主观因素的不同，在具体进行艺术创造时，"灵感"的产生和表现，也是不相同的。每一个人的"灵感"、每一个人的每一次"灵感"，都有各自的独特性。

尽管"灵感"的产生和表现千差万别，具有各自的独特性，但就表现形式来说，我认为还是可以归纳为两种：一种是"突进"的，一种是"渐进"的，在"突进"的表现形式中，主要有以下两种情况：

一、文学家、艺术家在观察、体验生活的过程中，由于受到某种客观事物的偶然启示、刺激而突然产生了创作欲望和冲动，从而开始了艺术构思，发生了创作受孕。这样产生的"灵感"，能够调动起文学家、艺术家的联想、想象的能力和唤起他们对往事的回忆，使他们重新整理自己的生活积累的丰硕仓

库，从中取舍素材，提炼主题。从一般认识意义上来说，这种"灵感"给文学家、艺术家带来了一通百通、文思高度集中的飞跃状态。

由这种"灵感"而进入艺术创作，在外国著名的文学家、艺术家的创作实践中，是屡见不鲜的。屠格涅夫在莱茵河中坐船游览，偶然看到河岸上有一幢两层小楼，在第一层窗子里，有一个老妇向外张望，楼上的窗子中还有一个少女。于是，他产生了"灵感"，唤起了联想和想象，从而形成了中篇小说《阿细亚》的故事⑧。托尔斯泰在路旁看到了一枝折断了的牛蒡花，因而引起了艺术构思，创作出了中篇小说《哈泽·穆拉特》⑨。司汤达尔在报纸上看到格勒诺布勒法院公报中的一个案件，使他联想到了复辟时代法国各种广阔的社会生活和当时贪得无厌的社会风气是如何渗透到人与人之间的各种关系中，从而写出了著名的小说《红与黑》。

这些都是在实际生活中，由于偶然的外界触发而引起创作冲动和艺术构思的。这整个过程，就是"灵感"爆发的过程。这种"灵感"是突进的。它的特点和作用，是唤起和深化了文学家、艺术家原有的生活体验和感受，使他们产生了创作冲动，并促使文学家、艺术家对自己积累的生活素材进行加工提炼，然后应用到艺术创造中去。

二、文学家、艺术家在艺术构思过程中，题材已具备，主题已形成，只是还没有找到各种素材之间的内在联系，没有把各种感性的生活积累联系、统一起来，因而陷入长久的苦思冥想中，以至形成了思路阻塞、止步不前的状态。突然，由于偶然的机遇，受到某种生活现象的刺激启示，使长期苦思的问题迎刃而解，一切生活积累和记忆都随之活跃起来，犹如长期封

闭的房舍，忽而门窗洞开，豁然畅朗，认识也产生了飞跃。这样获得的“灵感”，也是突进的。它有力地促进了艺术构思的完成，使文学家、艺术家能够得心应手地进行创作。正如契诃夫所说的那样，“脑子里的发条”“忽然卡的一响，一篇小说就此诞生了”⑩。

这种“灵感”获得的情况，不仅在诗歌、小说的创作中例证无数，即使是在戏曲创作、戏曲表演艺术方面，也是例证很多的。如程砚秋在街上发现抬轿人的脚步，改革了青衣捂肚子上台的传统步法；著名京剧演员李少春从体育表演撑竿跳高中得到了启示，活化了孙悟空到龙宫借宝时与水族搏斗的动作。川剧旦角表演家周慕莲在偶然遇到的一次夫妻吵架中，那位吵架妇女的神情和动作，突然使周慕莲产生了“灵感”，从而更为成功地塑造了《打神》（川剧《焚香记》中的一折）中冤屈难雪的焦桂英的形象，等等。这些例子都有力地说明，正是由于“灵感”的触发，从而深化了原有的构思，使原有的构思升华到了一个新的高度。

这两种突进式的“灵感”，虽然具体产生的主客观条件不同，但在艺术创作上，却是有创造意义的。它或深化了主题思想，或突现了人物形象，或巧织了情节结构，或完美了艺术形式，总之在不同程度上起了使文学家、艺术家的一次艺术创作由无到有、由浅到深、由旧质到新质的升华作用。所以，它是艺术创造中不可缺少的、带有规律性的思维活动。

至于渐进式的“灵感”，在文艺创作中的作用与突进式的“灵感”并无本质区别。不过，它多出现于艺术构思活动的间断或间歇之中，或作品的修改过程中，比如在长篇巨幅艺术品的创作过程中，某些人物的塑造、某些情节的提炼、某些场景

的描绘，不断受到一些零散的、片断的“灵感”冲击。这种“灵感”冲击，也是一种认识的飞跃。但这种飞跃，是在不显著的、渐进的形态中完成的，因此不引人们注意。这里就不进行详细的论述了。

“灵感”的英译是“inspiration”。这个词本身就有感动、启示、鼓舞等含意。普列汉诺夫说：“艺术开始于一个人在自己心里重新唤起他周围的现实的影响下所体验过的感情和思想。”⑪因为文学家、艺术家的主观条件不同，诸如生活积累、思想认识、感情情操、秉性气质、兴趣爱好以及感受能力等等不同，因而“灵感”的产生和表现，就是有了它的特殊性。不仅同一样的“灵的”不能同时在两个人身上发生，而且同一样的“灵感”也不会在一个人身上发生两次。“灵感”是谁也借用不了谁的。因此，每一个“灵感”，都有着它具体的内容，具有着鲜明的个性特征。文艺创作，是一种最富有个性的创造性活动。摹仿或照抄生活，不是艺术创造；“思想先行”，再找例证，也不是艺术创造。一个文学家、艺术家没有真正的生活感受，没有自己独特的创作灵感，还谈得上什么独创性、个人风格呢？黑格尔说得好，“艺术家的独创性不仅见于他服从风格的规律，而且还要见于他在主观方面得到了灵感。”⑫何其芳也说：“所谓灵感，就是诗人在想象中捕捉了动人的不落常套的构思。”⑬这都说明了“灵感”的具体性、特殊性对于使文艺创作具有独创性的重大意义。

正因为“灵感”具有这样的特点和作用，所以“灵感”的产生与否，往往是和文学家、艺术家的艺术天才联系在一起的，是和文学家、艺术家独有的艺术风格联系在一起的。单凭直觉的感受印象，不能发生真正的创作灵感，形成艺术构思。

"灵感"产生与否的本身，就表现着文学家、艺术家对生活的积累、体验、理解和感受的程度，表现着他们的思想感情、气质情操和艺术修养。"灵感"产生的过程，是文学家、艺术家世界观指导下的理性活动的过程。普希金说："灵感是一种敏捷地感受印象的情绪，因而是迅速理解概念的情绪，这也有助于概念的解释。"⑭因此这种感受和理解，表现形式是突进的、偶然的，其实际是衍进的、必然的。这样，一些文学家、艺术家"灵感"侵袭时，往往表现为精神振奋、文思如潮、浮想联翩，甚至如痴如狂、写不胜写，就是完全可以理解的了。

一般说来，由于现实生活、客观事物的刺激、启示而产生灵感，并不是文学家、艺术家所独有的。科学家、技术家的发明、创造也有这种情况。如瓦特由于壶水沸腾，震动壶盖，从而发明了蒸气机。但是，这种"灵感"一般是以抽象思维的形式表现出来的。而文学家、艺术家的"灵感"，虽然也是感性知识和理性意念的结合，是认识和思维活动的升华、飞跃，但它始终是以形象思维的形式表现出来的，是以客观事物本来的样式表现出来的。"灵感"的获得，对于艺术创造中主题思想的深化、情节结构的提炼和人物形象的塑造，往往起到一着突破、全局获胜的作用。因此，"灵感"产生与否，也往往是和文学家、艺术家的形象思维能力的大小密切联系着的。这些，也是一般科学家、技术家的再创造所没有的。

由此可见，"灵感"是艺术创造中特有的、具有普遍规律性的心理状态，是文学家、艺术家的想象、联想和才华的体现，是其他科学家所没有的一种特殊艺术思维活动。一个文学家或艺术家如果没有深刻的生活感受，没有强烈的创作冲动，没有自己独有的"灵感"，要创作出感人的和具有独特风格的艺

术作品，是不可能的。因此，那些从公式、概念出发，或写不出而硬写的、缺乏自己独特的生活感受和思想感情的作品，不是照搬生活，就是歪曲生活，要想得到读者的欢迎，并产生强烈的艺术教育作用和感人肺腑的力量，也是不可能的。从这个意义上说，不理解“灵感”的特点、规律和作用，就不能很好地理解文艺创作的特殊规律。

三

表面看来，“灵感”的产生和表现好象很神秘，很玄妙。其实不然。“灵感”是建立在文学家、艺术家雄厚的生活积累和丰富的生活体验基础之上的。但是，并不是每个具有生活积累和生活体验的人都能产生“灵感”。一个文学家或艺术家，如果没有强烈的创作欲望和频繁的构思活动，即使是每天生活在三大革命实践的海洋里，依然是产生不出艺术灵感的。只有在不断地观察、体验、研究、分析生活的过程中，不断地进行艺术构思的过程中，才能在某种事物的启示下，爆发出创作的“灵感”来。这也就是说，“灵感”是外因条件通过内因的作用而获得的思想认识，是物质和精神之间作用与反作用辩证发展过程中人的认识由量变到质变的飞跃，是内在必然性和外在偶然性有机统一时闪现出的电光和火花，是文学家、艺术家在长期生活积累、生活体验中所产生的思想感情、创作欲望，由于感受了某种外因而引起的一种集中触发。周恩来同志对“灵感”产生的现象曾经概括为八个字：“长期积累，偶然得之。”所有文学家、艺术家的“灵感”，无不是“长期积累，偶然得之”的结果。表面上“灵机一动，挥笔成篇”，实际其

中不知经过多少艰苦的生活体验和艺术构思，那里会有什么真正的“神来之笔”？

鲁迅先生说过，他的《阿Q正传》的第一章《序》，是在《晨报》编者约稿的当天晚上，迅速写出来的。这是什么原因呢？他说：“阿Q的影象，在我心目中似乎确已有了好几年，但我一向毫无写他出来的意思。经这一提，忽然想起来了，晚上便写了一点，这就是第一章：序。”⑮茅盾同志也说过，他的著名短篇小说《春蚕》，是由报纸上的一则消息引出来的。当时有一份报上报道：“浙东今年蚕茧丰收，蚕农相继破产！”他读后，产生了强烈的愤怒感情，于是根据所熟悉的浙东农民生活以及帝国主义在中国盘剥农民的历史事实，写出了这篇小说。相反，如果没有上述生活的积累和体验，再看十条这类的消息，也是写不出这篇小说来的。

黑格尔的美学思想体系是唯心主义的，但他在“灵感”的产生问题上，却发表了颇为可取的见解。他指出，“灵感”往往是应外在的机缘而创造出来的。艺术家与一种碰到的现存材料发生了关系，通过一种外缘、一个事件，或是象莎士比亚那样，通过古老的民歌，故事和史传，通过这一类事物的推动，他自觉有一种要求，把这种材料表现出来，并且因此也表现他自己。所以产生灵感的推动力可以完全是外来的。但艺术家应该从外来的材料中抓住真正有艺术意义的东西，并使对象在他心里变成有生命的东西，天才的灵感就不招即来⑯。

作家王汶石同志说得更清楚：“作家在生活阅历中，积累了大大小小数不清的人和事，经验和积累了各种感情，产生和积累了丰富的生活思想，……它就象燃料似的保存在作家的记忆里和感情里，就象石油贮存在仓库里一样，直到某一天，往

往由于一个偶然的机遇……忽然得到启发，……它就象一支擦亮了的火柴投到油库里，一切需用的生活记忆都燃烧了起来，一切细节都忽然发亮，互不相关的事物，在一条红线上联系了起来，分散在各处的生活细节向一个焦点上集中凝结，……一篇文学作品就这样形成了。”⑰

从上述文学家、艺术家的创作实践和论述中，我们可以清楚地看出，“灵感”决不是什么“神力凭附”、“脑子里固有”或思维幻想出来的，它完全是文学家、艺术家的创作欲望在某种社会现象刺激下爆发出来的创作冲动和认识的质的飞跃。因此，一个文学家或艺术家在具体进行文艺创作时，能否产生“灵感”，关键在于有无雄厚的生活积累和深刻的生活体验。生活积累雄厚、生活体验深刻的人，一触即发；生活贫乏、思想浅陋、感情淡薄的人，触而不发。李准同志说：“生活积累得越丰富，‘偶然得之’的机会就越多。马列主义的理论学习得越好，感受的能力就越深刻。一桶汽油不盖盖子，碰到火星就会燃烧，一桶水，火星再多，仍然点燃不起火来。”⑱所以文学家、艺术家进行文艺创作时，需要“灵感”，但最根本、最关键的还是需要培育所以能够产生“灵感”的土壤。只有这样，才能“长期积累”，触而即发，增多“偶然得之”的机遇。

在我国古代文籍中，关于文学家、艺术家通过深入、细致的观察、体验现实生活而促使产生创作“灵感”的记载是很多的。北宋的文学家、书画家苏轼，不仅能文善诗，而且能书善画，特别善于画竹。他说：“故画竹，先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，乃追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”⑲北宋的大画家李公麟擅长画

马，过太仆卿廨舍时，曾“终日纵观，至不暇与客语”，“积精储神，赏其神骏”，“久久则胸有全马矣”⑳。

当然，观察、体验生活，关键是要研究、分析生活，认识生活的本质的方面。毛泽东同志说：“感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才能更深刻地感觉它。”㉑如果对生活无动于衷，或者对生活不理解，不认识其内在的、本质的意义，就不可能触发起创作“灵感”。王汶石同志根据自己的创作实践，曾深有体会地说过：“常常因为没有探索出生活事件中的深刻思想意义，我们虽然有了大量的素材，它们还是静静地堆积在生活仓库里动也不动，鼓不起创作冲动；有时即使想写它，也鼓不起劲头。可是，当我们一旦明白了它的内在意义，获得一个深刻而新颖的思想，找到了主题，情况立刻就不同了。思想的火花一旦燃起，所有的生活事实、细节，都被通统照亮、活动了起来，向主题思想的光点集中，各找各的位置，各显各的面目，一个作品的轮廓就明显起来，形成起来。”㉒可见，认识生活的本质的方面，对于促进“灵感”的产生，具有十分重要的意义。

“灵感”是艺术构思时，刹那间出现的一种特有的思维活动和心理状态，因此对于每个文学家、艺术家来说，善于捕捉“灵感”是极为重要的。一般说来，思维中的象闪光一明即逝的思路豁然开朗现象，在其他人们身上也是经常发生的，问题在于很多人把它毫不在意地放过了。但是，文学家、艺术家却不能坐等“灵感”的到来，而只能艰苦地创造“灵感”产生的条件，及时捕捉住受现实生活所启示而产生的“灵感”。在我国古代文学家中，唐代诗人李贺每次出门都带“锦囊”，北宋革新诗人梅尧臣每次外出都带“诗袋”的故事，一直传为文

坛佳话，就是因为他们随时随地注意捕捉由生活感受而产生的创作“灵感”，给后来文学家、艺术家以极大的启发。这种劳动精神是非常可贵的。有无这种劳动精神，往往是文学家、艺术家在艺术创造上能否成功的关键。奥斯特洛夫斯基说：“灵感是在劳动的时候产生的”，“因为劳动是一切迟钝感觉的最好的医生”㉓。音乐家柴可夫斯基说：“灵感是一位不愿拜访懒汉的娇客。”它“全然不是漂亮地挥着手，而是如犍牛般竭尽全力工作时的心理状态”㉔。因此，艰苦地创造“灵感”产生的条件，捕捉住“灵感”进行艰苦的劳动，就是文学家、艺术家进行艺术创造的全部秘密。

综上所述“灵感”的产生，是精神生产特有的精神状态，是艺术创作带有规律性的思维活动。一个文学家或艺术家，如果没有“灵感”，要创作出真实生动又具有独特风格的优秀作品，是不可能的。因此，没有“灵感”，就没有艺术创造；否定“灵感”，就否定了艺术创造，艺术的生命和特性也就毁灭了。

在社会主义现代化事业建设的伟大进军中，有才能、有出息的文学家、艺术家，应该扎扎实实地深入生活，努力学习马列主义、毛泽东思想，学习中外古今优秀文学家、艺术家的作品和成功的创作经验，不断提高自己的思想认识水平和艺术表现能力，促使更多的“灵感”产生，为繁荣社会主义文艺创作贡献力量。

---

①《柏拉图文艺对话集·伊安篇》。

②见《沫若文集》第10卷第205页。

③《郭沫若答青年问》，1959年《文学知识》5月号。
④《我的作诗经过》，《沫若文集》第11卷第143—144页
⑤《文赋》。
⑥见宋·惠洪：《冷斋夜话》卷四、宋·彭乘：《墨客挥犀》。
⑦见《历代画家的故事》第114页。
⑧季摩菲耶夫：《文学原理》平明出版社版第53页。
⑨康·巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》上海文艺出版社版第39页。
⑩《契诃夫论文学》人民文学出版社版第404页。
⑪《文艺论丛》1958年第4期第77页。
⑫《美学》第一卷，人民文学出版社1959年版第363页。
⑬《诗歌欣赏》人民文学出版社版第6页。
⑭《金蔷薇》第42页。
⑮《鲁迅全集》第3卷第281页。
⑯参见《美学》第一卷，人民文学出版社1959年版第355页。
⑰《答〈文学知识〉编辑部问》，《文学知识》1959年第10期。
⑱《答〈文学知识〉编辑部问》，《文学知识》1959年第10期。
⑲《文可与画篔筜谷偃竹记》，《东坡全集》第三十三卷。
⑳罗大经：《鹤林玉露·画说》。
㉑《实践论》。
㉒《漫谈构思》，《延河》1961年第4—5期。
㉓《论写作》人民文学出版社，1956年版第50页。
㉔康·巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》。

比较中西文论中关于创作灵感的一些认识

商　　伟

古今中外的诗人、艺术家和批评家都曾注意到艺术创作中的灵感现象，并对这个问题作了各种解释和分析。假使我们把中国古代诗人和批评家的见解同西方的见解进行一番对照和比较，对于认识人类在艺术创作中共同的心理现象和情感状态以及探讨中西两大体系不同的文学风格和传统，相信会是有益的。由于历史时期较长，而中西古典文论中对灵感的认识又有其各自的阶段性和复杂性，不能简单化。因此工作浩繁，有待我们一起来做。我想只就其中的一些问题做点初步的比较分析，谈谈自己的想法，聊作抛砖引玉之用。

在西方，最先使用“灵感”一词于文艺创作的是德谟克利特。接着，柏拉图大大地加以发挥，对后世产生了深远影响。后来，几乎每一个著名诗人和理论家都多少谈过这个问题，意见相当纷繁。中国古代的诗人和批评家虽然没有使用“灵感”这个词，但是至少可以说从陆机的《文赋》开始，就对创造灵感以及创作时的感情、心理状态有了较多的描述。①古人所说的“应感之会”、“通塞之纪”以及“顿悟”、“性灵”等术语和更多的实际描述同西方对“灵感”的认识在很多方面是接近的，可以看出它们所描述的是人类艺术创作中的同一种现象。这正是我们进行比较的前提。

在比较共同点时，我们会发现这样一种现象：诗人和批评家常常不约而同地声称灵感是不期而至的，象是一种自发的活动，有很大的偶然性，诗人和作家很难从时间上把握它。雪莱在《诗辩》中指出："诗不象推理那种凭意志决定而发挥的力量。人不能说：'我要作诗'。即使最伟大的诗人也不能说这类话；因为，在创作时，人们的心境宛如一团行将熄灭的炭火，有些不可见的势力，象变化无常的风，煽起它一瞬间的火焰；这种势力是自发的，有如花朵的颜色随着花开花谢而逐渐褪落，逐渐变化，而且我们天赋的感觉能力也不能预测它的来去"。别林斯基也说："艺术家感到创作的需要，这需要的来临是突然的，不及料的与唐突的，而且完全与他的意志无关。因为他不能为自己的创作指定一个日子，一个小时，或某一分钟。"②甚至写论文也有这个问题，费尔巴哈曾这样说："只有在问题激起我的热情，引发我的灵感的时候，我才能够谈论和写作。但是热情和感灵是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会依照预定的日子和钟点迸发出来。"③唐人孙过庭《书谱》中所说的"偶然欲书"正可以作为这话的注脚。陆机的《文赋》说："若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止，藏若景灭，行犹响起。"同雪莱上面的比喻有些相似。金圣叹的《西厢评点》认为：文章最妙处是此一刻为灵眼觑见，便此一刻被灵手捉住。盖于略前一刻也不见，略后一刻便也不见，恰恰不知何故，却于此刻忽然觑见，若不捉住，便更寻不出。在这里，灵感很象是一个不期而至而又不辞而别的过客，在诗人脑际一闪而过，自我意识并不能控制住，只能在它飘过的一瞬及时地捕捉。象雪莱说的："来时不可预见，去时不用吩咐。"④苏轼诗云："作诗火急追亡逋，清景一失后难

摹。”⑤和他另一篇论画的文章所说的“振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”⑥都是这个意思。

灵感的这种现象常常使人们困惑，而困惑无知又势必趋向于神秘主义。在古希腊，灵感同神是联系在一起的。柏拉图把灵感说成是“神赐的真理”，诗歌则是“神的诏语”⑦。这是古希腊学者们较一致的看法。中世纪，文学成了神学的附庸，对这一点更深信不疑。中世纪最后一位神学家圣·托马斯·阿奎那曾说：“艺术乃是创造者心里有关制造事物的思想，至于对艺术的掌握，则以上帝为最确实。”⑧不能科学地说明和理智地分析，于是便含糊其辞地推到神那里了事，这在古代社会较为普遍。中国也有许多例子。南朝的谢灵运梦中得“池塘生青草”一句，惊奇地说：“此语有神助，非我语也。”⑨这同密尔顿的情况正相似。《失乐园》第九卷有这样一段诗：“我的天国女恩神不惜身份，不用我邀请就在夜间光临，在我梦中口授给我，感发我这首容易的，不曾预想的诗歌。”汤显祖说：“自然灵气恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇莫可名状，非夫灵常得以合之。”⑩皎然的《诗式》说：“有时意静神在，佳句纵横，若不可遏，宛如神助。”高濬说：“天机偶发，生意勃然，落笔趣成，多有神助。”但总的说来，中国古人不象古希腊人那样神化得厉害。即使归到神的头上，那个神的概念也是十分笼统和含糊的（在中国只有笼统的二元神，即祖先神和上帝，不象西方有明确的诗神缪斯。”），而且就象孔子对神的态度那样，祭神如神在，从不加以深究和真正神化的。在这一点上，陆机说了老实话：“虽兹物之在我，非余力之所勠。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由。”苏轼在《自译文》中也说：“所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣。其

它虽吾亦不能知也。”（同法国诗人克洛台尔的说法可以加以对照。克洛台尔认为：“诗者，神之事，非心之事。故落笔神来之际，有我在而无我执。”——转引自钱钟书《谈艺录》）刘勰主张养气，“清和其心，调畅其气。”能动地顺应心境的变化，似乎有一种从内部进行调节以期待和诱发灵感的努力，虽然这只是朦胧的、笼统的，却都反映了中国古人在论述这个问题时的求实精神和较为理性的态度。他们更注重把握自体，而不是去追寻那个自我意识制造的不好捉摸的神的世界。固然他们有时也不免流于虚幻和空泛，但很少从真正的意义上加以神化。

那么，这种灵感是从哪里来的呢？古人往往在不自觉中正确地回答了这个问题。梅尧臣曾这样描写获得好诗句的困难：“尽日寻不见，有时还自来。”寻了才来，守株待兔是等不来的。袁枚说：“千招不来，仓卒忽至。”所谓“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫。”说的都是一个意思。辛弃疾词云：“众里寻她千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。”常常被人引作创作甘苦的比喻。不费工夫“蓦然回首”的一瞬间的发现是“踏破铁鞋”千百度寻找的结果。只是它的得来显得那样偶然，似乎与前面的艺术实践和艺术追求的艰苦过程全无关系。机械论者常常这样看问题，如柏拉图就认为作诗与技巧的训练和刻苦的劳动全然无关。这有些象笑话中的那个小气的傻子，吃了第四块饼的时候饱了，于是觉得前面的三个饼都白吃了。早知如此，只吃这第四块不就足以充饥了吗？

黑格尔说得好：“许多真理我们深知是由复杂异常间接思索步骤所得到的结果，〔可是它们〕却毫不费力地直接呈现于熟悉此种知识的人的心灵之前。”有意的追求往往在无心之间突然实现，作为一个认识过程来看，是长期的量的积累达到突然间质

的飞跃。这一基本规律也可以用来说明灵感这一现象。同一切认识活动一样，灵感的出现也是以大量的艺术实践和思想、生活、感情的积累作为必要前提的。一个人如果对自然和社会现象不能运用基本的概念进行推理和分析，作理智地思考，不具备基本的知识和经验，无疑他便无法从事认识世界和改造世界的实践活动，包括艺术实践，正是基于对社会生活和自然现象长期的观察和内心生活的丰富体验，当对艺术表现有意识的苦心追求达到成熟的时刻，才可能出现所谓的飞跃，出现才思敏捷、一挥而就的情形。另外，艺术实践的积累和艺术技巧的掌握也是重要的前提。艺术家在酝酿意象时是不能离开他所使用的特殊的媒介或符号的。文学家用语言，音乐家用音符，画家用色彩和线条。在观察和构思的过程中，他们就在大脑里用不同的媒介或符号对形象和不具形态的情感进行加工、提炼，并且最后用一定的媒介把它们固定下来表现出来。不在长期的艺术实践中熟练地掌握这些媒介和符号，艺术家就无法对所要表现的对象进行独特的感受和理解，更谈不上从不同的途径对它们加以表现，所谓的灵感就只能是以空对空。郑板桥谈画竹时说："胸中竹不同于眼中竹，落笔时手中竹不同于胸中竹。"从胸中到手中有一个复杂的物质化的过程，即技艺表现的过程。不能凝聚在艺术的物质的成品中的灵感，正象所谓"胸中之竹"一样，不具有任何艺术上的意义。反过来说，长期的艺术实践和艺术技巧的掌握正是艺术表现的准备，也是灵感赖以呈现的基础。但是，值得注意的是：创作灵感除表现为认识过程的飞跃以外，还带有大量的感情和心理活动的因素，因此，刻苦的劳动，潜心的求索与灵感之间的关系显得更加微妙，不象一般的认识活动那样具有直接和明了的因果关系。灵感的

出现有必然性的一面，也有偶然性的一面，并且由于这种必然性是潜藏着的和间接的，所以诗人和作家一般都着重说明灵感的偶然性，指出它不受意志支配的一面。雪莱说过："诗是最快乐最良善的心灵中最快乐最良善的瞬间的纪录。我们往往感到思想和感情不可捉摸地袭来，有时与地或人有关，有时只与我们的心情有关……。"⑪契诃夫的一段话正可以做为证明："平时注意观察人，观察生活……，那末后来在什么地方散步，例如，在雅加达岸边，脑子里的发条就会忽然卡的一响，一篇小说就此准备好了。"⑫他是在雅加达岸边，忽然脑子开窍的。而罗曼·罗兰则是在罗马城边散步时，为壮观的黄昏景色所感，萌发了创作《约翰·克利斯朵夫》的冲动⑬。在文艺创作中，灵感往往是在艺术家长期苦心追求的间歇时，在无心之中(创作的意念以及种种有关的想法仍存在于潜意识之中)，为一些偶然的毫不相关的事物所挑起。在创作的特别专注的心理状态中，每一个偶发的事物映入诗人的感官，都会同他们苦思冥想的创作发生联系，给予意想不到的启示。这种关系和启示在第三者看来似乎是不可思议的，在诗人和作家自己看来也是十分偶然的。也许这就是上述诗人和理论家认为灵感是不期而至，无从把握的偶然现象的原因。客观分析起来，这种偶然性的背后是隐藏着必然性的。因为这些外界偶发的事物只有对于艺术家来说才成为触发灵感的机缘。没有独特的生活积累、心理经验和创作追求，不从诗的、艺术的某一个特定的角度来观察、感受和联想，这些偶发的事物永远只是它们本身而别无它意。这正是黑格尔说的"一个真正的有生命的艺术家就会从这种生命里找到无数的激发活动和灵感的机缘。这些机缘临到了旁人就不发生影响，就轻易放过了。"艺术家创作活动中出现灵感，诚如列

宾所说，是对艰苦劳动的奖赏，是有其内在必然性的。但灵感在什么时候出现，在什么情况下出现，以怎样的方式表现出来，却仍有较大的偶然性。它的出现在不同程度上由主客观的必然情势所规定，但却不是被明确地划定，更不为主观意志所把握、所控制，能够指定一个时间，召之即来，挥之即去。因此，我们不能把必然性降到偶然性的地位，也不能以完全否定偶然性来处理必然性。而是应该在把握必然性的总的前提的基础上，对灵感的丰富纷繁的现象进行合情合理的具体分析。我们把艺术家、诗人从生活积累到艺术创作的过程当作一个序列，把灵感现象放到这个序列中去考察、研究，找出它的必然性，发现它潜在的原因。同时，我们又承认艺术创造中诗人、艺术家情感和心理活动的某些偶然性的现象，承认它们可能发生的作用。灵感是诗人、艺术家的生活积累（包括对自然、社会的观察认识以及内心感情的体验）、创作追求（包括艺术技巧的训练和具体的艺术构思过程）以及他们彼时彼地的心境和具体环境等诸因素共同作用的结果，前两者是关键、是前提，但在它们渐近成熟的程度时，后一种因素就可能对灵感的出现产生某种诱发、推动或阻碍的作用。据说王羲之写《兰亭集序》，前后写了三次，但一次不如一次，后来两次所以不成功，不是因为功夫不成熟，而是火候欠佳。这里，偶然的因素就发生了作用。当然，反过来说，如果功夫不成熟，也就不可能出现神思飞扬、心手相应的最佳的“火候”。我理解，这就是产生“灵感”的诸因素之间的关系。

接下来，我们着重分析中西对灵感认识的不同点。我们知道，灵感是艺术创作的形象思维过程中的一个问题。西方一般较少采用“形象思维”这个词，而是使用“想象”这个概念。

而对“想象”的认识同对附属于它的灵感的认识是走了同样的路程的。古典主义者承认“想象”是艺术创作的特征，但同时又把它排斥在疯狂的非理性的活动中，把它当作理智的仇敌和正确认识事物的障碍。随着文艺复兴运动的发展，理论家逐渐开始重视并提高“想象”的地位，及至近代，“想象”在文艺创作中获得了至高无上的地位。但是在唯心主义和机械论的影响下，理论家常常把人的心理活动的功能分割开来，仍旧把“想象”同理智分开，把它归于超自然和反理性的神秘物。这样就在更高一级的发展阶段上再现了古典主义者对“想象”的认识⑭。西方对灵感的感情状态和心理现象的认识正是在这样大的背景下发展起来的。从柏拉图，甚至从德谟克利特开始，一直到德国狂飙突进时代的天才说，尼采的“酒神精神”说，柏格森的直觉说，弗洛伊德的艺术起源于下意识说以及克罗齐的直觉表现说，都具有反理性的特点。在他们那里，灵感同其它的一些艺术活动一样是下意识的、超自然的，或者是反理性的、疯狂的。这其间，当然也有人表示过异议，比如黑格尔。针对当时欧洲文坛主观主义、唯我主义的反理性的倾向，为了矫正浪漫主义的偏激，他把灵感等艺术创作问题纳入了主观与客观、认识与实践的辩证关系的轨道加以分析研究。他在《美学》中指出：“无论是感官的刺激，还是单纯的意志和决心，都不能引起真正的灵感。”强调了灵感的理性内容和它的客观性，把它当作艺术家的一种能力。但是，在这一点上，黑格尔的理性主义的内容并不为西方现代派所欢迎、所接受。因此，虽然在某种意义上接近真理，却没能产生应有的影响。所以，西方对灵感的认识，还是反理性的色彩较多。从古希腊开始，灵感这个词就已经紧紧地和“迷狂”、“疯狂”联系在一起，向理性挑

战。德谟克利特说："没有心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人。"这句话简直是一个宣言，揭示了一个时代对"灵感"的认识。柏拉图说："诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗和代神说话。"⑮他还进一步把诗人比作巫师："科里班特巫师们在舞蹈时，心理都受一种迷狂支配；抒情诗人在作诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵节力量的支配；感到酒神的狂欢，由于这种灵感的影响，他正如酒神的女信徒们受酒神的凭附，可以从河水中汲取乳蜜。这是她们神智清醒时所不能做的事。"⑯这里我们似乎可以找到尼采酒神精神论的渊源。到了近代，酒替代了神，但迷狂的原则仍然没变。尼采在《瞧这个人》中说自己的《扎拉图斯特拉如是说》是灵感的产物。七十页的文字，不到十天便写成了。他对自己创作时瞬息万变的混乱、迷狂的心境有一些描述。类似的情形在西方现代派作家那里是不胜枚举的。

剔掉其中反理性的解说，我们可以说，从灵感闪现时的情感状态来看，西方多把灵感说成一阵创作的暴风骤雨的情感的狂热，或某种潜意识的心理状态。柏拉图所说的"迷狂"，也有翻译作"狂热"的。而中国古代的批评家和诗人则是从认识活动和情感活动的结合上去理解的，或者说更侧重于认识活动。在情感以及心理活动方面，则强调神清志爽、心旷神怡以及一系列"静"的一面。假如按前面所说的，西方把灵感的袭击当作一场狂飙激浪，那末，中国古代诗人和批评家则更强调即使在龙卷风和漩涡的中心也务必保持安静。

古人从认识过程的角度来谈灵感，重点讲"悟性"，清王昱的《东庄论画》有这样一段记载："余侍麓台夫子之年，颇

得其传。前此能知而不能行，盖未到熟外熟境地，故胸中粘滞，用意用笔，终未得洒落之致。雍正壬子秋七月抢病卧床，静参画理，恍悟粘滞之非，病起点染，觉熟境滞渐臻，如醉初醒，如梦初觉，吾师苦心指示而今方得真诠也。”灵感有赖于悟性，但悟性并非完全就是灵感，它还须伴有意兴和情绪的因素。在论及艺术创作中情感活动的一面时，他们着重突出“静”的心理状态。《文心雕龙》的《神思》篇说：“陶钧文思，贵在虚静”。《文赋》“罄澄思以凝虑”。绘画亦然，张式《画谭》“心静神怡，是用笔绘画的第一关。”书法也如此，虞书南《骨髓论》：“虚心纳物，澄心静虚”。孙过庭《书谱》谈书写的乖合，其中一合是“偶然欲书”，即有提笔的兴致和灵感。而偶然欲书又是同“神怡务闲”和“时和气润”相联系的。苏轼《送参廖师》云：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。”讲求在沉吟低回之的，忽然会心通豁，万象冥会，动触天真，达到一种透彻之悟的大明境界。王士禛推崇王维、孟浩然山水诗的静寂的境界，认为那种“羚羊挂角，无迹可求”的境界也是从杳冥心境中自然流露出来的，而这种流露要受妙悟的启迪。钱钟书先生《谈艺论》说：“渔洋天赋不厚，才力颇薄，乃循而言神韵妙悟，以自掩饰，一吞半吐，撮摩虚空，往往并未悟入，已作点头微笑，闭目猛省，出口无从，会心不远之态。”但是，既能从中偷闲捎假，也就说明毕竟是有货真价实的。况周颐在《蕙风词话》中谈了他作词的情形：“吾苍茫独立于寂寞无人之区，忽有匪夷所思之一念，自沉冥杳霭中来。吾于是乎有词。”“人静帘垂，灯昏香直。窗外芙蓉残叶飒飒作秋声，与砌虫相和答。据梧冥坐，湛怀息机。每一念起，辄设理想排遣之。乃至万缘俱寂，吾心忽

莹然开朗如满月，肌骨清凉，不知斯世何世也。斯时若有无端哀怨怅触于万不得已；即而察之，一切境象全失，唯有小窗虚幌，笔床砚匣，一一在吾目前，此词境也。三十年前，或月一至焉。今不可复得矣。”那些“风西高楼悄四周，残灯黏壁淡无辉，篆烟犹袅旧屏帷。”一类幽静的词的境界⑰，同虚静的心境，以及虚静之中杳冥而至的灵感是大有关系的。追本溯源，多多少少可以看出庄子“虚静”说的影子。至于张彦远的《历代名画记》说的“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智；身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理乎？所谓画之道也。”则是地地道道的庄子哲学。

庄子没有谈过灵感问题，但他的“虚静”说对后人对灵感的认识颇有影响。他谈虚静是从认识论上着眼的。他的理想的认识境界是“大明”的境界。《天道》说：“水静犹明，而况精神！圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也。”他认为人心只有达到“虚静”的状态，才能象明镜一样洞鉴天地万物。刘勰《养气》篇中说：“水停以鉴，火静而朗。”正是从这个意义上发挥的。庄子《天地》说：“视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉。无声之中，独闻和焉。”这种超出具体感官认识范围的“无声之乐”，即所谓“天籁”，正是在虚静的心静中获得的。人与“天籁”在冥默之中的交会，类似后来禅宗的“妙语”。“适然相逢，莫知其所然而然者。”郭绍虞先生说这勉强可以算是一种直觉。

空和静在庄子这里是出发点。也是归宿，因此这里的一切都是消极的了。而文艺创作是一种积极能动的创造性活动，从静到静，从无言到无言，无为而治，绝圣弃智，文艺也就无从谈起了。所以，魏晋以后，诗人和批评家大谈“虚静”更多地

是从"虚静"说中汲取了平寂安静，神清志爽的一面。

从更广的角度看，中国的古典式的静的认识带有民族的传统的心理特征，多少和孔子的理性主义思想和中和的观念有关。"子不语怪、力、乱、神。"⑱又强调乐而不淫、哀而不伤。宁可象中国古乐那样失之平淡，反对大喜大悲的强烈的情感活动，但是这种影响又是潜移默化的，它渗透在我们民族的意识中，使你看得出它渗透的结果，却又很难具体说明它影响的一贯线索。不只在灵感这个问题上，在整个诗词的创作中，也都有强调对情感加以节制的情形。这不能不归于儒学思想以及后人对儒学的发挥。

记得有一位诗人说过这样的话：我多么希望能跳出自我而以别人的眼光来重新打量和审视自己！的确，这样能看到许多自己看不到的东西，这样观察比较之后再回到自我，或许能够对自己有更深刻的认识，因此，我们不妨暂时先脱离开自我，以西方人的眼光来观察一番。爱列克·纽顿在《欧洲艺术与雕刻》中写道："东方艺术的静止和出世使我寒心。它太纤巧，太非人的了。……在中国艺术作品中的人并不是Homo Sopins（人），而是Homo Aisthitious（美学的人）。"歌德在他《和爱克曼的谈话录》中曾发表了他对中国清初小说《好逑传》的感想："中国人在思想、行为和情感方面几乎和我们一样，使我们很快感到他们是我们的同类人，只是在他们那里，一切都比我们这里明朗，更纯洁，也更合乎道德，在他们那里，一切都是可以理解的，平易近人的，没有强烈的情欲和飞腾动荡的诗兴……。"（着重号为笔者所加）世界都处于运动之中，即使最静止的部分也是相对地在运动，只是有快有慢。但是从高速行驶的火车上笼而统之地观望天边的树林，似乎是纯

然不动的。以为不动是片面的，但相对飞驰的火车而言，树林是静止的，这又是对的。站在变化动荡的西方近代文坛看中国古代文学也象从火车上观望树木一样，常常觉得那里有一种东方古典的安静的气氛，这里当然有偏差，有错觉，甚至有一些不甚了了而产生的错误，却又不无几分真情。魏力（Waley）谈过他十分有趣的感受："我们的诗人认为自己的面目，非常象他们在艺术里的造像——光着头，带着热情的眼光，穿着不扣领纽的衬衣，似乎惟恐突然间的情绪激动，会使他们窒息。中国诗人则以怯弱的避世者之姿态出现，'读易北窗下'，与道士下棋，或与偶然的访客一同练习书法。假如中国的书市流行在书上附作者肖像的话，他们就会以这些活动姿态出现，容貌整洁而泰然，和我们那些扉页上激昂恐怖的肖像，绝不相同。"⑲魏力有不少观点是片面的，带有偏见。但上面的这些印象却颇捕获了一些值得深思的印象。西方人一般来说，对感情采取一种开放的态度，而中国古人通常追求一种情理融洽、平和泰然的心境，更强调以理克情。早在古希腊的时代，因为把头脑清醒的诗人赶出了赫立冈，不少的诗人竟然连指甲也不愿剪了，胡须也不愿剃了，摆出一副常常可能陷于灵感的迷狂状态的天才诗人的样子⑳。这就涉及到文艺创作的实际。的确，中西文论中对灵感认识的差异，决不完全属于理论自身的范畴，它反映了诗人创作的实际，反映了诗人在艺术表现中对感情处理的不同方式，西方近代诗坛出现了很多"恶魔诗人"、病态的诗人，象波特莱尔那样借助海洛因来激发幻觉，唤起灵感的诗人也不只是一个。这说明西方的诗人（浪漫主义运动以来）常常是要在诗里表现自我的欲望和发泄强烈的感情，是因为在现实中受到压抑而通过文艺来宣泄和抒发，象积蓄的洪水一日开闸，

便奔腾直下，谁也无法控制，因而，常常有火山爆发似的创作风暴，诗人把通常对感情采取的放任的态度发展到了极端，甚至达到了狂热的非理性的地步。中国古典诗词毕竟是中国的，也毕竟是古典的，不可能有现代西方的疯狂般的节奏。甚至也不象古希腊的诗歌那样放任情感，以至使柏拉图担心这会扰乱人心，破坏他的理想国。譬如古代文人画，常常是在云环雾绕、烟水迷离的山林里，点缀几个隐士的茅屋，与山泉林径相通，迷漫了理想的超脱而幽寂的气息。假如仍借用西方的理论来解释的话，不妨可以说画家在现实中遭受了不平，但这种不平不是通过愤怒的直接抒发宣泄出来，而是变了一种形态，在画面上把现实中无法满足的理想当作现实的情形加以描绘，通过这样的自我暗示来逃脱愤怒不平的情绪，追求一种净化超脱的境界。或者说是在对自然的一山一水的饶有趣味的品味欣赏中，获得一种知足常乐的泰然的心境。因此常常是平寂淡远、闲逸而飘然的，使西方人觉得其中有一种出世之感，表现了美学的而非现实的人。中国的诗人、画家并非总是"美学的人"，但在艺术作品中，特别是文人画和词中，却常常追求表现"美学的人"。而在中国古人的意识中也是常常将诗人仙化的。诗人往往都有一副仙骨，一股逸气，象《三国演义》中刘备拜访的诸葛亮那样，诗句张口即出，顺手拈来，用不着象凡人那样费心劳神。诗人是天才，是超神入化的天才，而决不是畸形疯狂的天才。这是中国古人的观念，同时也反映了古代诗人的一个侧影。

假如我们做一个不很严谨的划分，不妨把所有的诗人概括为两类，一类是理性的诗人，一类是感性的诗人。所谓理性的诗人，并不是说他们纯理智地不动情地作诗，而是说他们具有内心自我调节的能力，他们能够理智地接受感情并以理智克制

情感的冲动。情与理的相互渗透构成了他们内心的平衡，使他们不可能一任情感的挟持，陷入无理性的迷乱。第二类诗人，他们的感情常常超出自我的控制，不由自主。他们通常过分敏感，以至有些病态。他们内心的体验远远超出一般人，在灵感到来时，创作的狂热和激动，幻想的联翩出现，常常使他们失去自持力，处于异常的精神状态中。这两类诗人当然不能截然分开，有时可以是交叉的。如济慈是很注重感性的诗人，但他作诗并不那么狂热。同时，这两类诗人的划分也不能完全以国界为标准，如蒲伯就提倡理性的诗。十九世纪六十年代在法国形成的巴拿斯派（即高蹈派）也标榜诗歌创作的“冷静”“客观”和“无我”。但观其主要方面，应该说中国古代的诗人大半要归于前一类。中国古代诗人不象西方人那样侧重于感性与理性的对立所产生的情感的狂热，而是着重于情与理的调和所产生的情感的通融和畅，态度有时甚至是相当理智的。普希金说：“狂喜是一个想象的紧张状态，灵感可以没有狂喜而存在，但是狂喜没有灵感便不存在。”㉑中国古人所说的灵感通常就是那种缺少“狂喜”的灵感。中国有不少苦吟诗人，他们常常就以很理智的态度推敲、权衡字句。贾岛在他的诗中自述创作的情形说：“吟安一个字，捻断数茎须”，“两句三年得，一吟双泪流。”

当然，我们永远也不可能只靠一个结论来解释一切，任何规律都有例外。中国也有李白、阮籍、李贺、李商隐等趋于感性的诗人。“兴酣落笔摇五岳，诗成啸傲临沧州。”㉒“梦为晓别啼难唤，书被催成墨未浓。”㉓李白“斗酒诗百篇”，喝酒可以振作精神，提高兴致，形成习惯也可能激发创作诗歌的欲望㉔。但也并非象明人小说《李谪仙醉草嚇蛮书》中的那个李

白，成天喝得醉醺醺，头昏昏，在醉眼朦胧之间，给人拖起来草檄和作诗，仿佛武松借着酒性打虎似的。杜甫也偶有诗云："白日放歌须纵酒，青春作伴好还家。"㉕他说书法家张旭也如此："张旭三杯草圣传，挥毫落纸如云烟。"㉖总的说来，这种纵酒和狂放的情形在抒情较自由的书法（特别是狂草），水墨画和一部分抒情诗里较集中些，但也并非普遍和经常。同西方比较一下，同一个"狂"字，却是在高下两种意义上使用的。钱钟书先生在《中国诗与中国画》一文中说："和西洋诗相形之下，中国旧诗大体上显得情感有节制，说话不唠叨，嗓门儿不提得那么高，力气不使得那么狠，颜色不着得那么浓。在中国诗里算得'浪漫'的，比起西洋诗，仍然是'古典"的；在中国诗里算得坦率的，比起西洋诗来，仍然是含蓄的；我们以为词彩够浓艳了，看惯纷红骇绿的他们还在欣赏它的素淡；我们以为'直恁响喉咙'了，听惯大声高唱的他们只觉得不失为斯文温雅。"开句玩笑，中国古代诗人也喝酒，但喝的是米酒，比起外国诗人喝的烧酒、酒精乃至吸的鸦片来，真是小巫见大巫，不足道哉。

经过这样一番比较，也许我们能够更清楚地看到中国灵感论的特点以及对灵感论述中反映出来的民族的传统的意识。中国古代诗人中，感性的诗人较之理性的诗人少，而文论（包括一切零星的札记）中论述的灵感更少提及迷狂式的灵感，谈得很多的是"虚静"的创作心理和感情状态。从实践和理论上都见出了中国诗人在情感方面的节制以及中和的意识。这种意识在诗词里引起了不少连锁反映，规定了自身不少的特性——我认为是一种古典主义文学范畴内的抒情性。比如讲究把主观感情寓于客观物境以构成含蓄的意境，追求一种哀而不伤、温柔敦厚的批评标准，比较缺乏丰富出奇的想象，幻想的素质较少等

等，甚至中国古代占优势的篇制短小的小抒情诗的形成和发展（从诗经中的国风到近体诗和词）有多少与此有些关系。

这些认识是否正确，不敢保证。但是，至少从比较文学的角度做一些探讨，是有助于我们打开眼界，扩展思路，从更广的世界文学的背景上来透视自己民族的文学，发现它的特性。站在亮处看暗处，黑暗的印象十分突出——完全的黑暗，绝不见层次。而长期处于黑暗中的人，视网膜相对适应了，他们不觉得夜色有那么浓重，可以在外人看起来是一片漆黑的黑暗中分出明暗、深浅、浓淡的层次来，这样盯住了细微的层次，有时就会忘了大的基调。黑暗中的人是在有限的范围内来谈明暗的，他们所划分的明和暗在外人那里只是暗和更暗，因此，他们缺乏真正意义上的明亮。这种比喻正好用于仅从外国人的眼光来感受中国文学和仅限于中国文学的领域来认识中国文学的长处和短处。前者只朦胧地看见了大调子，但因为片面和错觉，看不见任何细微的层次；后者看清了细微的层次和一切细节，但又往往不见大的基调。一个跳了出去，但是又站得太远，只能停留在现象的感受上；一个身在其中，但站得太近，有时又不免不识庐山真面目。原因在于，第一，事物总是相比较而存在的，离开了自觉或不自觉的比较，我们是很难孤立地来谈论一事物的特点的。陷于事物自身的迷宫里，有时不免近视，洞察秋毫之末而不见舆薪。迷失在纷繁的细节中，而概括不出它的特点。但另一方面，只停留在外观的感觉上，不对事物作深入的分析，探索其内部的秘密，那至多只能算是欣赏而非研究。不深入庐山，只在远处观望，同样也是不能把握庐山真相的。所以，假如我们既能跳入又能跳出，既能在大调子中看出层次和细节，又不因层次的琐细而忘了基调，那么我们岂不是可以

更准确地把握事物的本质特征吗？这当然只是一个理想，有待更多人的努力，本文只是初步的尝试，错误和问题一定不少，望专家和读者批评帮助。

八一年六月初稿

八一年十月修改稿

---

①陆机《文赋》描述这种情形说："其始也，皆收视反听，耽思傍讯。精骛八极，心游万仞"。"方天机之骏利，夫何纷而不理。思风发于胸臆，言泉流于唇齿。"稍后的《文心雕龙》也这样说："寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里，吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎。"

②可参见他的《孟采尔，歌德的批评家》中说的："他等待灵感，却不能召之即来，挥之即去，……。"

③《费尔巴哈哲学著作选集》中译本下卷第504页。

④雪莱《诗辩》。

⑤苏轼《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》。

⑥苏轼《文与可画篔筜谷偃行记》。

⑦柏拉图《伊安篇》（见《柏拉图文艺对话集》）。

⑧圣·托马斯·阿奎那《反异教大全》。

⑨见钟嵘《诗品》。

⑩《玉茗堂文集·五·合奇序》。

⑪雪莱《诗辩》。

⑫见《费多罗夫回忆》。

⑬见罗曼·罗兰《内心的历程）（自传）。

⑭可参见《西欧古典理论批评家和作家论形象思维》一书

以及书前面的小序。

⑮⑯柏拉图《伊安篇》。

⑰况周颐词：《前调》。

⑱《论语·述而》。

⑲见《170首中国诗选》，引文出自香港中文大学出版的翻译文集《英美学人论中国古典文学》。

⑳见贺拉斯《诗艺》。

㉑见普希金的《反驳（莫纳摩济纳）发表的丘赫尔柏凯的文章》，他反对批评家将狂喜同灵感混为一谈。此段前还有这样的话："狂喜排除了宁静，后者是美的必不可少的条件。狂喜不是以理智的力量为前提，因为理智的力量所处理的是部分对整体的关系。狂喜历时暂短，反复无常，因而不能造成真正的伟大的完美（没有完美便没有抒情诗）……。"可参见。

㉒李白《江上吟》。

㉓李商隐《无题诗四首》。

㉔诗人作诗也有一定的习惯，有激发他们灵感的特别的氛围、环境以及方法，或者说在长期的艺术实践中这些独特的环境同他们作诗的冲动构成了条件反射，从而形成他们各自不同的僻性。李白也许是喝酒时有作诗的兴致，欧阳修则说："余平生所作文章多在三上，乃马上、枕上、厕上也。盖惟此尤可以属思再。"唐末诗人郑启说："诗思在灞桥风雪中，驴子上。"例子很多，可参见朱光潜先生《文艺心理学》第十三章。

㉕杜甫《闻官军收河南河北》。

㉖杜甫《八仙歌》。

说中西灵感观

朱存明

灵感概念，最早可以追溯到古希腊。它的原意是指神的灵气，意思是指艺术家或诗人在进行创作时，吸入了神的灵气，从而使他的作品具有一种超凡的魅力。也就是说神灵凭附到艺术家或诗人的身上，使他处在迷狂状态，把灵感送给他，从中操纵他去创造。因此艺术家和诗人只是神意的传达者。奥斯本在《论灵感》一文中，清理了灵感概念的历史渊源。最早提出灵感说的是古希腊哲学家德谟克利特（公元前460—前370），他写过许多美学著作，可惜已大部分失传，今天能看到的，不过是一些断简残篇，其中大部分是谈灵感的。他认为："荷马由于生来就得到神的才能，所以创造出丰富多采的伟大诗篇"，"没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人。"①他稍后的柏拉图（公元前427—前437）发挥了他的观点，并给灵感涂上更神秘的色彩。他把灵感现象看作是"神性的着魔"，获得灵感的人就成了"着魔于神的人"。在他看来，诗人是神的代言人；正象巫师是神的代言人一样，诗人之所以能创造出诗来，那是有神力的驱使；诗人不过根据神发的诏令，神输给的灵感进行创作，最后又由诗人辗转输给无数的听众。他说："若是没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的大门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外，尽管他自已妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人。"他认为，

诗人神智清醒时的诗歌与迷狂时的诗相较，总是黯淡无光的。②这个神秘的灵感观，古希腊时最有名的哲学家也是深信不疑的。如苏格拉底也说过："我知道诗人写诗并不是凭智慧，而是凭一种天才和灵感；他们就象那种占卦或卜课的人似的，说了许多很好的东西，但并不懂得究竟是什么意思。"③

古希腊人对灵感的认识，是与当时在宗教上的信仰分不开的，他们的最后根据是希腊神话。按希腊神话，人的各种技艺，都是神发明，并由神传授的。人们说诗歌凭神力或灵感，正是肯定了古老的神话传说。

以上可以看出，古希腊人对灵感的认识可以归纳出如下观点：一、灵感是神赐的；二、灵感状态是"神性的着魔"，是"迷狂"，是无理性的；三、灵感状态下创作的作品是美的，是理性指导下的作品无法比拟的。这样看来，古希腊人的灵感观是神秘的、不可知的。

在中国，虽然灵感这个词出现的比较晚，但对灵感的描述还是很多的。但是中国人并不把灵感的"迷狂"状态归之于"神性的着魔"，而是归于油然而生，由情而发。中国灵感观的特点之一，即重主体的高度的能动性。比如《庄子》的"解衣般礴"的故事描述了作画的创作状态：宋元君将图画，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半，有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴赢。君曰："可矣，是真画者矣。"④这段文字描写一个画家受宋元君之命作画，他的举动与众不同。他步履舒缓，行礼之后，不象别人恭恭敬敬地在那儿站着，就自己回到房子里。未作画前将衣服脱去、光着身子，伸开两腿坐着。这个故事本是借画画讲道家"任自然"的思想，但却道出了艺术家创作时应有的精神状

态。这种全神贯注式的创作，即可谓是一种灵感孕育的状态。

郭熙在他的《山水训》中说："庄子说画史'解衣般礴'，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适。如所谓易直子谅，油然之心生，则人之笑啼情状，物之尖斜偃侧，自然布列于心中。不觉见之于笔下。"这"油然之心"说的就是创作时的灵感。《毛诗序》在谈到诗歌创作时也有同样情况。它说："诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。"这"不知手之舞之，足之蹈之"，实际上就是说的诗歌创作的"迷狂"状态。但中国的理论家和创作家并没有把它归为"神性的着魔"，而归之于由情而发。这不能不说比起希腊人的唯心的见解来更切实合际，更接近于唯物主义。

中国古代作家对灵感状态作过许多生动的描绘，比如姜夔说："其来如风，其止如雨，如印如泥，如水在器，其苏子所谓不能不为者乎。"⑤汤显祖说："自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状。"⑥王夫之说："以神理相取，在远近之间，才着手便煞，一放手又飘忽而去。""神理凑合时，自然拾得。"⑦与古代西方重外在性不同，中国古代灵感观重内在性，重点放在情志的抒发上。正如李贽在《焚书》中说："且夫，世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。即已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂亦自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自

止。”

在中国古代，灵感说是和艺术构思联在一起的。陆机在他的《文赋》中就曾详细地描述了这种现象："若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止，藏若景灭，行犹响起。…"他所说的"应感之会"，就是指创作构思中那个文思特别畅达，感情激越，思想特别活跃，形象特别鲜明的阶段。他形象地描述了灵感来到时的情景，但是他不知道灵感发生的原因，因此又说"吾未识夫开塞之所由也"。他对灵感的认识还处在直觉的阶段。当灵感逝去以后，就"兀若枯木，豁若涸流"。他把这归于"六情底滞，志往神留"。刘勰曾更细致地描写了灵感状态下的构思活动。他说："文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎。故思理为妙，神与物游。……夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形。"⑧这里的"神思方运，万涂竞萌"就是对灵感很好的描述。王国维在他的《人间词话》中讲了三种做学问的境界，其中第三境："众里寻他千百度，回头蓦见，那人却在灯火阑珊处。"一个问题蓄积已久，忽然间在脑海中出现了闪电，把贮存的问题突然解决了，这就是创作构思中的灵感。

在西方，灵感是作为一种瞬时的颖悟被人们使用的概念，它也与直觉、顿悟等术语相联用。爱因斯坦说："我相信直觉和灵感"⑨，这里直觉和灵感并用。动物病学教授贝弗里奇解释"直觉"时说："直觉在这里指对情况的一种突如其来的颖悟或理解"，它来时虽"不自觉"，但一当"跃入意识"，却能"使问题得到澄清"，"灵感、启示和预感这些词也是用来形容这种现象的"⑩。艺术理论家阿诺德·伯兰在解释"灵

感”现象时说：“关于艺术创作的一个难以捉摸的难题是灵感在创作中的地位。无论创作的心理学上的途径如何，灵感总是被描述为一种洞察力的直接揭示，瞬间的顿悟总是直觉的一种证明”⑪。由此可以看出，在西方，灵感、直觉、顿悟的名词虽然说法不一，但实是指一。

在中国，灵感、直觉的名词出现的比较晚，顿悟这个概念却相当早。中国的灵感观很重视艺术思维的突破口，重妙悟的特点就是努力寻求灵感的触发点，尽管这种思想的表达是很曲折晦涩的。宋人吕本中说：“作文必要悟入处”⑫。他又说：“要之此事，须令有所悟入，则自然越度诸子。”⑬严羽说：“……诗道也在妙悟……惟悟乃为当行，乃为本色。然悟中浅深，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟。”⑭他把诗的本质归为“妙悟”。董其昌说：“作文要得解悟。时文不在学，只在悟，平日须体认一番，才有妙悟。”⑮古人在论诗绝句中，多有谈到“妙悟”的。如南宋江湖派诗人戴复古《论诗十绝》有这样两首：“欲参诗律似参禅，妙趣不由文字传。个里稍关心有悟，发为言句自超然。”“诗本无形在窈冥，网罗天地运吟情。有时忽得惊人句，费尽心机做不成。”⑯韩驹《赠赵伯鱼》诗云：“学诗当如初学禅，未悟且遍参诸方，一朝悟罢正法眼，信手拈出皆文章。”⑰这都是把灵感作为“妙悟”描述的。另外，中国古代还有把灵感现象作为“兴会”来称呼的。如王士禛在《渔洋诗话》中说：“古人诗祇取兴会超妙，不似后人章句，但作记里鼓也。”⑱他又说：“大抵古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其旨矣。”⑲“夫诗之道，有根柢焉，有兴会焉，二者率不可得兼。镜中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，无迹可求，此兴会也。”⑳

王士禛是神韵说的倡导者，所以他特别注意灵感的生发。

被称为"美学之父"的鲍姆加敦，曾归纳过灵感的三个特征：（1）灵感状态下产生的艺术作品具有非摹仿性和不可重复性；（2）在灵感状态中，思想感情的表达是十分敏捷和有秩序的；（3）理智在灵感状态中，一方面承受鲜明的形象，另一方面又下降到感性世界，也就是陷入迷狂的热情。㉑奥斯本在他的灵感专论中，也列举了被灵感袭击者共同感受到的三条经验事实：（一）艺术家在艺术创作中是某种来自他们自身之外的信息的领受者，他处在某种外部力量的指导下进行创造，这就是灵感状态的突发性；（二）任何艺术作品中都含有独特的东西，这种东西不是靠现成的技巧创作出来的，这就是灵感状态下的独创性；（三）有价值的艺术作品，其艺术特征连艺术家本人也说不清，这就是灵感及其成果的难以言传之处，确实存在某种神奇性㉒。近年来，学者们大都承认灵感的偶然性、突发性、短暂性，用钱学森的话说就是"瞬时性"，以及灵感状态下产生作品的独创性（不可摹仿性）。

而在中国古代的文献中，对灵感的这些特征早就有所认识了。而须特别指出的是中国灵感观重主动寻求，抓住时机。"文章本天成，妙手偶得之。"（陆放翁语）在创作中若有所"偶得"，就得善于主动追求，不失时机。只有这样，才能"忽然有入，然后惟意所在，万变无穷。"（吕本中语）这就是我国灵感观的又一个鲜明的特点：既承认突发性，又发挥主动性。苏轼有诗云："作诗火急追亡逋，清景一失后难摹"。他还说："我文如万斛源泉，随地而出"，"大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止。""天机之所合，不强而自记也"。他在论述绘画时说："故画竹必先得成竹于

胸中，执笔熟视，乃是其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”㉓然而时机是很难得的。谢榛说：“诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也，……”所谓“尽日觅不得，有时还自来。”《诗人玉屑》说：“诗不可强作”，“强作则无意”。张实居说：“当其触物兴怀，情来神会，机括跃如，……有先一刻后一刻不能之妙。况他人乎。”这些论述虽近玄学，然而亦可见出其强调艺术思维高度能动性的旨意。

现在西方的研究者多认为灵感状态下创作的作品，或通过灵感的启发而构思的作品，多有艺术或思想上的独特性，具有不可摹仿的性质。中国古人论诗、画、书，多有推崇“神品”、“逸品”的，就是强调灵感之作的不可摹仿性。因为灵感的发生，出自作家各自艰辛的寻求，因此必然具有作家的个性。

一般来讲，灵感的突发，必有某种客体信息的引发作为前提。在获得灵感的思维中，主体的经验积累和客体的信息引发，两者是结合在一起的。灵感不是受神或上帝的启示，也不是毫无缘由的主观意念的散射。阿诺·理德曾举例说：“我们说阿诺德有了灵感，并不是指从天使或缪斯那里得到灵感，而是指从牛津或拉哥比教堂那里得了灵感。我的意思是说这些被感知的客体激发并刺激了阿诺德先生使他进入到创作活动。”㉔对于客体的激发，有人认为同类启迪是产生灵感的主要诱因，实际上并不一定非是同类不可。画家并不一定从绘画作品中获得创作的灵感，音乐家也不一定非要去听音乐，而他们都可以从视觉形象中受到启发。甚至可以是青春的活力，平凡的生活乐趣，或一种模糊的人性观点。“怀素夜闻嘉陵江水声而草圣益佳，张颠见公孙大娘舞剑器而笔势益俊者也。”㉕都说

明这个道理。

在灵感来源的问题上，西方唯心主义观点是颇流行的。柏拉图认为是“神凭附着的”。黑格尔的“明确的内部”不过是“绝对理念”的体现，从根本上讲也是唯心主义的；至于康德把灵感只看作天才人物所特有的东西；叔本华、尼采把灵感看作无意识，一直到奥斯本仍认为灵感是无理性的，这不能不说在灵感来源问题上的看法是荒谬的。

在中国，在灵感的来源问题上，虽然有人把灵感的“妙悟”类比于“参禅”的妙悟，主要从精神方面来考察灵感的来源，但更多的则是强调功夫、专心。唐人释皎然说：“有时意静神王，佳句纵横，若不可遏，宛如神助。不然，盖由先积精思，因神王而得乎？”㉖把灵感归为“精思”“神王”，这不能不说有某些唯心主义的色彩。但多数人则不如此看。如刘勰就说：“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞。”㉗吕本中云：“悟入必自功夫中来，非侥幸而得也。”㉘他又说：“悟入之理，正在工夫勤惰间耳。如张长史见公孙大娘舞剑，顿悟笔法。如张者专意此事，未尝少忘胸中，故能遇事有得，遂造神妙；使他人观舞剑，有何干涉。非独作文学书而然也。”袁守定说：“文章之道，遭际兴会，摅发性灵，生于临文之顷者也。然须平日餐经馈史，霍然有怀，对景感物，旷然有会，尝有欲吐之言，难遏之意，然后拈题泚笔，忽忽相逢。得之在俄顷，积之在平日，昌黎所谓有诸其中是也。”这里的“得之在俄顷，积之在平日”，就很形象地说明了这一道理。周恩来同志对此论述道：“作品的产生，可以是偶然得之，但是这种偶然得之是建筑在长期的生活和修养基础上的，这也是偶然与必然性的辩证统一。”㉙灵感，既要靠客观信息

的激发，更要靠丰富的个体经验的积累，在这个意义上来讲，它有必然性。

综上所述，中西灵感观在许多方面有共同之处，但也有许多不同之处。中国古代灵感观作为主流的鲜明特点在于，强调了艺术创作的主体能动性，强调了深入艺术妙处的灵感的必要性，强调了追求灵感的客观性以及达到灵感的努力的“功夫”。这些理论遗产值得我们认真加以研究，本文只是一个尝试。

应看到，灵感是个极其古老的概念，也是客观存在的一种现象，虽然古今中外的思想家、文艺家对灵感现象都作过描述，并试图作出解释，虽然在这些描述、解释中也不乏正确精辟的见解，但是要在现代科学的基础上，对它作出科学的说明仍需要我们做极大的努力。

---

①朱光潜：《西方美学史》上卷，第35、36页。

②《柏拉图文艺对话集》，第111页。

③《古希腊罗马哲学》，商务印书馆版，第147页。

④《庄子·田子方》。

⑤《诗集自叙》，转引自复旦大学编写《中国文学批评史》，第106页。

⑥《汤显祖集》，第1078页。

⑦《蕙斋诗话》。

⑧㉗刘勰：《文心雕龙·神思》。

⑨《论科学》，见《爱因斯坦文集》第一卷，第248页。

⑩《科学研究的艺术》，第72页。

⑪转引自《复旦学报》（社科版）1981年第6期。

⑫《童蒙训》，转引自复旦《中国文学批评史》，第84页。

⑬《与曾吉甫论诗第一帖》，转引自复旦《中国文学批评史》，第84页。

⑭《沧浪诗话》。

⑮《画禅室随笔》卷三《评文》。

⑯《石屏诗集》卷七，转引自《文学理论参考资料》（上）。

⑰转引自复旦《中国文学批评史》，第85页。

⑱《清诗话》上册，中华书局1963年版，第183页。

⑲《池北偶谈》卷十八，第11页。

⑳《带经堂全集·渔洋文》卷三，略书堂校刊，第78页。

㉑㉒见李醒尘《鲍姆加敦的美学思想述评》，载《美学》第三期，第238页。

㉓转引自《中国美学史资料选编》下，第39页。

㉔《美学译文》（1），第89页。

㉕《历代论画名著汇编》，第69页。

㉖《诗式·取境》，见《历代诗话》第31页。

㉘《谈文》，见《古华丛谈》第五卷，第2、3页。

㉙《周恩来论文艺》，第70页。

"迷狂说"与"妙悟说"

——中西文论研究札记

曹顺庆

现在的文学史家，总爱说谢灵运的诗是"有句无篇"。但古代的文人却不太关心他是否有篇，而总是对他的那些"迥句"崇拜得五体投地。宋人吴可曰："学诗浑似学参禅，自古圆成有几联？春草池塘一句子，惊天动地至今传。"（《学诗诗》）金代一位颇有眼光的诗人元好问说："池塘春草谢家春，万古千秋五字新。"（《论诗三十首》）只此二例，便足以说明谢灵运的"池塘生春草，园柳变鸣禽。"这一句诗，在古人眼里看来是多么的了不得了。然而有意思的是谢灵运本人却否认这一句是他自己写的，那么是谁写的呢？谢灵运说是神写的。不信，请看钟嵘《诗品》的记载："《谢氏家录》云：康乐每对（谢）惠连，辄得佳语。后在永嘉西堂思诗。竟日不就，寤寐间忽见惠连，即成"池塘生春草"。故常云此语有神助，非我语也。"①当然，谢灵运决不会知道，早在他几百年以前，古希腊的柏拉图已经讲过同样的话了。他说："凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌"，而是因为"诗人只是神的代言人，由神凭附着。"只要有神助，"最平庸的诗人有时也唱出最美妙的诗歌。"（《伊安篇》）

谢灵运与柏拉图，在空间上远隔千山万水，时间上前后相差数百年，然而他们却得出了如此相似的结论，这的确是一个十

分有趣的问题。为什么他们二人会得出如此相似的说法呢？这也许与文学艺术创作的一种特殊情形有关。金圣叹说："文章最妙，是此一刻被灵眼觑见，便于此一刻被灵手捉住。盖略前一刻，亦不见；略后一刻，亦不见；却于此一刻，忽然觑见，若不捉住，便寻不出。"②这种现象，是古今中外的作家们都经常碰到的。从德谟克利特到黑格尔，从刘勰到王国维，都论述了这一问题。这种看来十分奇妙的现象，就是所谓的"灵感"。灵感的实质究竟是什么？怎样才能够获得灵感呢？西方与中国的学者们都对此进行了长期的探索，由于历史条件的限制，当时的人们还不能正确地解释，因此，就导致了各种各样的神秘说法。在西方，普遍流行的权威理论是柏拉图的"迷狂说"，在中国，普遍流行的是严羽等人的"妙悟说"。本文试图通过此二说的比较，找出各自的特征，以期有助于中西美学理论的研究。

不消说，"迷狂说"就是柏拉图的灵感论。而"妙悟说"是否与此相同，也属灵感论呢？这一问题至今尚无定论，因此，有必要先搞清楚"迷狂说"与"妙悟说"的基本共同之处。所谓"灵感"，众所公认的有如下特征：其一，灵感具有着非自觉性；其二，当灵感袭来之时，作家就会进入一种得心应手、出神入化的佳境；其三，当灵感袭来之时，就呈现出一种"万象毕来"的巨大的、闪电式的、综合性的创造功能。那么，且看严羽等人所说的"悟"，是否具有这些特征。《沧浪诗话》曰："大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。"怎样才叫"妙悟"呢？严羽认为，首先要认真学习古代优秀作品，"酝酿胸中，久之自然悟入。"（《沧浪诗话》）而一旦悟入，就会达到一种"入神"的最高境界。什么是"入神"呢，陶明濬

《诗说杂记》解释严羽的"入神"一语时说："入神二字义，心通其道，口不能言，……不假雕琢，俯拾即是，取之于心，注之于手，滔滔汩汩，落笔纵横，……此之谓入神。"③严羽自己也说："及其透彻，则七纵八横，信手拈来，头头是道矣。"（《沧浪诗话》）这种"七纵八横，信手拈来"，这种"口不能道"，"滔滔汩汩，落笔纵横"的"悟入"，正是灵感不受主观意志控制的突然袭来，正是巨大的综合性创造的典型现象。正如宋人杨梦信所说："学诗元不离参禅，万象森罗总现前，触处见成佳句子，随机钉饾便天然。"（《题亚愚江浙纪行集句诗》）关于这种"妙语"，明人胡应麟分析得最透彻。他说："严氏（指严羽）以禅喻诗，旨哉！禅则一悟之后，万法皆空，棒喝怒呵，无非至理。诗则一悟之后，万象冥会，呻吟咳唾，动触天真。"④由此可见，"妙悟"即今天所说的"灵感"。因此，我们可以说，"迷狂说"与"妙悟说"皆是关于灵感的论述，这可以说是此二说的第一个共同点。

"迷狂说"与"妙悟说"的第二个共同点，是它们都将灵感的探讨与宗教迷信联系起来了。

柏拉图认为，灵感有两个来源：其一是神灵凭附在诗人身上，使他处于迷狂状态，给予他灵感，暗中操纵着他的创作。这一观点是在《伊安篇》里提出来的。柏拉图说："诗神就象这块磁石，她首先给人灵感。……优美的诗歌本质上不是人的制作而是神的诏语；诗人只是神的代言人，由神凭附着。"其二是不朽的灵魂从前生带来的回忆。柏拉图认为，灵魂依附肉体，只是暂时现象，而且是罪孽的惩罚。灵魂一旦依附了肉体，就仿佛蒙上了一层障。但灵魂仍然能够依稀隐约地回忆到它未投生人世以前所见到的景象，于是就会产生迷狂，产生灵

感。可见，柏拉图所说的这两种灵感的产生，都是与宗教迷信紧密地联系在一起的。

严羽等人则完全以佛教之语言论诗，以佛家之派别界诗。严羽说："禅家者流，乘有大小，宗有南北，道有邪正；具正法眼者，是谓第一义。若声闻，辟支果，皆非正也。论诗如论禅：汉、魏、晋等作与盛唐之诗，则第一义也。大历以还之诗，则已落第二义矣。晚唐之诗，则声闻、辟支果也。"⑤这已完全是以宗教言诗了。

耐人寻味的是，为什么此二说都将灵感的探讨与宗教迷信联系起来呢？究其原因，主要有这么几点：第一是因为灵感袭来之时，就会呈现出一种不受意志控制的不自觉状态。人们由于认识能力还达不到一定的水平，无法理解这种现象，因此只好作出种种神秘的解释，于是乎就转向神，转向了宗教迷信。这种情况，无论西方还是东方，都是共同的。在中国，司空图有"神而不知，知而难状"⑥之说。谢灵运有"此语有神助"之谈。汤显祖说："自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状。"⑦在西方，此类说法更多。就连大诗人雪莱也说作家的灵感是"不可捉摸的袭来"⑧。的确，灵感是有点"怪怪奇奇"、"不可捉摸"。因为灵感是不受人们的意志所控制的。正如费尔巴哈所说："灵感是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。"⑨而当灵感袭来之时，作家就会呈现出一种不自觉的状态。对此，萨克莱很有体会地说："似乎真好象有一种神秘的力量在移动着笔。"⑩李渔说："然亦知作者于此，有出于心，有不必尽出于有心者乎？心之所至，笔亦至焉，是人之所能为也。若乎笔之所至，心亦至焉，则人不能尽主之矣。且有心不

欲然，而笔使之然，若有鬼物主持其间者，此等文字，尚可谓之有意乎哉？”这种“心不欲然，而笔使之然”的现象，正是灵感袭来时作家呈现出不自觉状态的典型现象。然而，对于这种不自觉状况，李渔无法解释，只好说“文章一道，实实通神，非欺人语。千古奇文，非人为之，神为之、鬼为之也！人则鬼神所附者耳。”⑪这与柏拉图的说法简直如出一辙！可见，人们由于认识能力低下，无法正确解释这种不自然状态，因此就将其归为鬼神之凭附，这是第一个原因。

第二个原因是因为宗教思维与灵感思维有着许多相似之处，因而致使“迷狂说”与“妙悟说”皆将灵感的探讨与宗教迷信联系起来了。

马克思指出：“宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉”⑫。宗教思维，最显著的一个特点是非人格化。即身不由己地陷入一种宗教迷狂状态。黑格尔曾经描述道：“人就觉得在神面前，自己毫无价值，他只有在对神的恐惧以及在对神的忿然之下的颤抖中才得到提高。”这种宗教迷狂“使心灵向往天国，走向极端，以至把尽管本身符合道德和理性的人道的尘世的东西都一律抛开和加以鄙视。……印度人要把自己引到冥顽不灵和无意识的状态。基督教狂热却把痛苦和对于痛苦的意识和感觉当作真正的目的。”⑬柏拉图的灵感论——“迷狂说”，正是与这种宗教思维的迷狂特征分不开的。在宗教迷狂中，人们将全身心沉浸在一种宗教恐怖、虔诚、迷醉之中，甚至失去理智，身不由己，出现了一种不自觉的心理状态。而这种心理状态，与灵感思维的心理状态是非常相似的。请看看柏拉图的描述：“诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的词句，而是由神凭附着来

向人说话。”“抒情诗人的心灵也正是这样。……不得到灵感。不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。”⑭可以说，宗教思维与灵感思维的这种非理智的不自觉状态，正是促使柏拉图用神赐的迷狂来解释灵感状态的一个重要原因。

宗教思维与灵感思维的共同之处，更是促使严羽等人以禅论诗的一个重要因素。但是，“妙悟说”所受宗教思维的影响，与“迷狂说”并不一样。也许由于孔子“不语怪、力、乱、神”，中国的士大夫不太信鬼神，也基本上没有多少宗教的狂热，而是多讲理性，讲人伦道德。既然不讲鬼神，那为什么正统的诗论却会与宗教迷信联系在一起呢？其实，在这一点上，“迷狂说”与“妙悟说”是很不相同的。柏拉图是真心相信灵感是神赐的，而严羽等人却并不认为灵感是释迦牟尼给的。他们之所以以禅论诗，不过是一种比喻，也就是说，用宗教打了一个比方，正如严羽自己所说：“以禅喻诗，莫此亲切。……本意但欲说得诗透彻”⑮。为什么可以用禅来比喻诗呢？因为“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”⑯，这就十分清楚地说明了作诗与参禅有着相似之处，宗教思维与灵感思维有着共同之点。而这正是严羽等人所以以禅论诗的重要原因。佛教认为，世界上存在着一种神秘的东西——“真如”：《成唯识论》卷九曰：“真，谓真实，显非虚妄；如，谓如常，表无变易。谓此真实，于一切位：常如其性，故曰真如。”然而，这种“真如”是不可用语言、思维来表达的，只能用宗教神秘主义的直观——“悟”来理解。“悟”有顿悟与渐悟，只要一旦悟入，便可达到一种如鱼得水，明心见性，“棒喝怒呵，无非至理”的最高境界。而诗歌创作只要一旦灵感袭来（悟入），

则万象冥会，文思泉涌，“信手拈来，头头是道矣。”（严羽语）灵感与禅，正是这样联系起来的。在这个问题上，“迷狂说”与“妙悟说”既有共同之处，又有不同之处。其中的同，体现了人类文化发展的一个根本规律：即历史发展中，各种意识形态决不是孤立地发展的。除了取决于经济之外，它们还互相影响、互相渗透。“迷狂说”与“妙悟说”正是宗教对于美学理论影响的典型代表。从此二说不同之处，亦可见到中西美学理论由于受到中西文化传统、风俗、宗教等等各方面的影响，而体现着各自的鲜明特色。下面我们就进一步来分析此二说的不同之处以及各自的特色。

一、理智与非理智

从表面上看来，“迷狂说”与“妙悟说”都提倡文艺创作中的非理智性。柏拉图说：“不失去平常的理智而陷入迷狂，就没有能力创造。”“神对于诗人们象对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们作代言人。”⑰严羽说：“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。”并极力攻击当时以理为诗的作家，“近代诸公作奇特解会，遂以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗。以是为诗，夫岂不工，终非古人之诗也，盖于一唱三叹之音，有所欠焉。”⑱正因为柏拉图与严羽都强调创作中的非理智性，所以遭到了许多人的批判。对于“迷狂说”，朱光潜先生指出：“很显然，灵感说基本上是神秘的反动的。它的反动性特别表现在它强调文艺的无理性。”⑲汝信、夏森同志指出：“在西方美学和文艺理论史上，柏拉图的这种神秘主义的灵感说影响颇深，流毒甚广，以后许多把艺

术创作过程神秘化的谬说大多伏源于此。”⑳严羽同样也招来了许多非议。李重华《贞一斋诗说》曰：“诗教自尼父论定，何缘堕入佛事？”冯班《严氏纠谬》曰：“诗者讽刺之言也。凭理而发，……安得不涉理路乎？”钱谦益《唐诗英华序》认为：三百篇中有议论之语，有道理之语，有发露之语，有指陈之语，怎可说不涉理路？

文艺创作要不要理智？主张非理智性是否就是错误的？这历来是个争论不休的问题，也是文学创作中一个相当重要的问题。应当说，朱光潜先生等人对柏拉图的批判是正确的，因为文学艺术毕竟是离不开人的理智的。作家创作，总是要经过思考、选择，总是要表现出自己的创作意图与倾向的。黑格尔指出：“没有思考和分辨，艺术家就无法驾御他所要表现的内容。”㉑果戈里说：“我越是把事物深思熟虑，我的作品就越是写得逼真”㉒。这些论述足以说明，完全抹煞理智在创作中的作用，甚至认为不失去理智就没有创作能力，这显然是错误的。但问题并非如此简单。作家的创作是一个非常复杂的问题，创作中的确常常会出现一些非理智的现象。柏拉图与严羽正是感受到了这一点的。有许多作家与理论家也都认识到了这一点。席勒说：“冷静的理智干涉我的诗”㉓。别林斯基认为：“创作是无目的的而又有目的的，不自觉而又自觉，不依存而又依存的，这便是它的法则。”为什么说创作既是自觉的又是不自觉的呢？别林斯基解释道：“当诗人创作的时候，他想在诗的象征中表现某种概念，他是有目的的，并且自觉地行动着的，可是，不拘是概念的抉择抑或它的发展，都不依存于他那被理智所统治的意志，从而他的行动是无目的的和不自觉的。”㉔清人刘熙载说：“大抵文善醒，诗善醉，醉中语亦有

醒时道不到者。盖其天机自发，不可思议也。”㉕的确，文艺创作过程，既受着作家理智的指导，又不是理智可以完全包括的。某种不自觉的状态的确是存在着并且起着相当重要的作用的。柏拉图的错误，在于完全否定了理智的作用，这是应当批判的。但是，我们却不能因此就将他的“迷狂说”全盘否定，也许其中也包含着片面的真理。至于严羽的“妙悟说”，在这一问题上似乎要比“迷狂说”稍微全面一些、辩证一些。那些对严羽“不涉理路”一语的指责并不完全公正。严羽虽然说诗歌创作要“不涉理路”，但他并非主张完全不要理智。他亦指出：“古人未尝不读书，不穷理。”严羽所反对的是那种违反创作规律的“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗。”㉖因为这种只讲理智的创作，势必将文艺引向死胡同，“诗而至此，可谓一厄也。”顾炎武就批评道学家们“以理为宗，不得诗人之趣”㉗。严羽既要“不涉理路”，又要讲理智，岂非自相矛盾？不，妙就妙在严羽正是能辩证地看到这一问题，主张灵感与理智辩证地统一起来。他说：“诗有词理意兴，南朝人尚词而病于理，本朝人尚理而病于意兴，唐人尚意兴而理在其中，汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。”㉘严羽所推崇的是文字词藻、思想理智、感兴灵感的浑然一体，“无迹可求”的最高审美境界。他既不赞成“尚词而病于理”的南朝诗人，又反对“尚理而病于意兴”的宋代诗人。而是主张“词理意兴”的统一。这一观点，无疑是正确的。恰如高尔基所说：“完美的艺术形象，都是理性和直觉，思想和情感和谐结合在一起而创造出来的。”㉙潘德舆《养一斋诗话》说：“理语不可入诗中，诗境不可出理外。”也是这个意思。可以说，这一点正是严羽胜过柏拉图之处。搞清楚“迷狂说”与“妙悟说”在这一问题

上的得失，对于我们的文艺创作是大有好处的。

二、狂热与虚静

“迷狂”是一种激动而热烈的灵感状态。“妙悟”则相反，它是一种自然而冷静的灵感状态，这种截然相反的现象，是非常有趣的。

康德说：“狂热的人只谈论直接的灵感和直观的生活”㉚。巴尔扎克说：“我所有的最好的灵感往往都是来自最为忧愁最为悲惨的时刻。”㉛这些也许是对“迷狂”状态的最佳解释。“迷狂”，不但在“迷”（失去理智），而且还在于“狂”。柏拉图认为，当诗人陷入“狂”的状态时，“就会感到酒神的狂欢”，他们就会“飞到诗神的园里，从流蜜的泉源吸取精英，来酿成他们的诗歌。”甚至会“狂”到“满眼是泪，……毛骨悚然，心也跳动”。然而正是在这种“迷狂”之中。意思就“源源而来了”。柏拉图的“迷狂说”，正是这样一种激动而热烈的灵感状态。

相反，“妙悟说”却没有一点“狂”的味道，而是在平静中慢慢地“悟入”。这种“妙悟”似那深山冷泉，清澈而川流不息，它有两个基本特点：其一是在长期的积累中，自然而然地悟入。严羽指出：“先须熟读楚辞，朝夕讽咏，以为之本；及读古诗十九首、乐府四篇、李陵苏武汉魏五言，皆须熟读，即以李杜二集枕籍观之，如今人之治经，然后博取盛唐名家，酝酿胸中，久之自然悟入。”㉜吴可说：“学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。直待自家都了得，等闲拈出便超然。”（《学诗诗》）宋人龚相曰：“学诗浑似学参禅，悟了方知岁是年。

点铁成金犹是妄，高山流水自依然。”（《学诗诗》）这里所说的“悟”，都是强调“自然”。这种“悟”，是依靠平时的苦心经营，功夫到处，自然水到渠成；是经过千锤百炼之后，熟能生巧。

“妙悟”的第二个特点是平静。严羽所说的“自然悟入”完全没有一点“狂”味。吴可所说的“悟”乃是“等闲拈出”之物。“闲”者，静也。这一点，苏东坡说得最透彻。其《送参寥师》诗曰：“颇怪浮屠人，视身如丘井。颓然寄淡泊，谁与发豪猛？细思乃不然，真巧非幻影。欲令诗语妙，无厌空且静；静故了群动，空故纳万境。”（《东坡前集》卷十）这正是以禅家的“坐禅”而体会到从平静之中，能获得“了群动”、“纳万境”的灵感。宋人葛天明亦说：“参禅学诗无两法，死蛇解弄活泼泼。气正心空眼自高，吹毛不动全生杀。”（《寄杨诚斋》）所谓“吹毛不动全生杀”，即是要求绝对的虚静，如此方能“悟入”。可见所谓“妙悟”正是一种自然而平静的灵感状态。

“迷狂说”要激烈而热烈，“妙悟说”要自然而平静，此二说皆是论灵感，却得出了截然相反的结论。原因何在呢？这个问题很复杂。也许是因为中西文化传统的差异——中国人讲节制情感、崇尚理性；西方人讲宣泄情感，推崇惊心动魄的浪漫效果。或许是宗教的差异——西方宗教多讲虔诚的狂热。而佛教多讲禅定虚静。除了上述原因，笔者认为还有一大重要因素，那就是灵感思维本身就存在着热情激动与自然平静的两种状态，这种现象是常见的。刘勰在《文心雕龙》中，就将作家分为两种，一种是灵感思维很快的人，刘勰称之为“骏发之士”，这些人灵感一来，即能“应机立断”，迅速写出作品

来。另一种是灵感思维很慢的人，刘勰称之为“覃思之人”。这些人往往要经过“情绕歧路”，反复酝酿，才能写出作品来。近代文学巨匠郭沫若与茅盾，正是这样两种灵感思维的代表。郭沫若灵感袭来时，就会如发狂式地“表现着一种神经性的发作”。甚至会倒在地上“与地球母亲亲昵！”这颇有点象柏拉图所说的“迷狂”。而茅盾的创作灵感，却是慢慢酝酿，自然而然地流出来的。（关于这一点，茅盾在《几句旧话》里谈到过。）这与严羽等人所说的“妙悟”十分相似。也许“迷狂说”与“妙悟说”各自发现了一种灵感状态，各执一隅之解，也各得其所吧。明白这点，对于我们的灵感思维研究，也许是有好处的。

三、神赐与积累

“迷狂说”认为灵感是神赐的，而“妙悟说”却认为灵感来自平时的积累。这是它们之间又一个截然不同之处。柏拉图认为，作家创作必须陷入无理智的迷狂，全凭神赐的灵感。因此，作家的创作就不可能凭技艺，不是靠平时各方面的积累。作家只要等待神赐予灵感，就可以写出优美的作品来。在《伊安篇》中，柏拉图反复说道：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是他们得到灵感，有神凭附着”，“诗人们对于他们所写的那些题材，说出那样多的优美辞句，象你自己的解说荷马那样，并非凭技艺的规矩，而是依诗神的驱遣。因为诗人制作都是凭神力而不是凭技艺。”

与此相反，“妙悟说”并不认为灵感是来自释迦牟尼，而

是来自平时的学习积累，只有在学习积累的基础上，方能有“悟”。严羽认为，若要“悟入”，必须“熟参”汉魏、晋宋、南北朝之诗，“熟参”沈、宋、王、杨、卢、骆之诗，“熟参”开元、天宝、李、杜之诗，“熟参”大历、元和、晚唐、苏黄之诗。所谓“熟参”，就是要“朝夕讽咏”、“皆须熟读”，“酝酿胸中”。要学得广，吃得透。只有这样，才能出现“妙悟”。否则，“是见诗之不广，参诗之不熟耳”。严羽不仅认识到创作需要学识之积累，还初步觉察到了好诗必须来自现实生活之感发。他说：“唐人好诗，多是征戍、迁谪、行旅、离别之作，往往能感动激发人意。”㉝“妙悟”离不开学识之积累，离不开生活之感发。这是我国古代灵感论区别于西方灵感论的一大特色。宋人吕本中明确地指出，“悟入之理，正在工夫勤惰间耳”㉞。宋人陆桴亭说：“人性中皆有悟，必功夫不断，悟头悟出；如石中皆有火，必敲击不已，火光始现。然得火不难，得火之后，须承之以艾，继之以油，然后火可不灭。故悟亦必继之以躬行力学。”㉟清人袁守定亦指出：“文章之道，遭际兴会，摅发性灵，生于临文之顷者也。然须平日养经馈史，霍然有所怀；对景感物，旷然有会，忽忽相遭，得之在俄顷，积之在平日。”㊱“妙悟”基于学识，灵感源于生活。这是古人在艺术实践中总结出来的客观真理。这个观点，就是在今天看来也仍然是正确的。与柏拉图的神赐“迷狂说”相比，这种基于积累的“妙悟说”，似乎更符合实际一些。

总而言之，“迷狂说”与“妙悟说”既有着相同之处，又有着不同之处，其共同之处在于它们都是论述文艺创作中的灵感问题，并且都把灵感的探讨与宗教迷信联系起来了。从这共同之处，我们可以发现人类文化发展的一些共同规律。它们的

不同之处在于："迷狂说"片面强调非理智性，完全否定了理智在创作中的作用。而"妙悟说"则要求非理智与理智统一起来；"迷狂"是一种激动而热烈的灵感状态，"妙悟"则相反，它是一种自然而平静的灵感状态；"迷狂说"认为灵感是神赐的，而"妙悟说"则认为灵感来自后天的学习积累。从它们的不同之处，我们可以发现中国与西方灵感论具有着各自不同的特色。一般说来，西方之灵感论多强调主观，强调神灵，强调天才与下意识之勃发，且多偏激之论；而中国古代之灵感论，则多强调客观，强调生活，强调学识之积累与有意识之追求，且多辩证之观点。从古希腊至当代西方，从先秦到现代中国，这一基本特征总是显现在每一个时代的灵感论之中。通过"迷狂说"与"妙悟说"的比较，我们可以更清楚地认识到这一点。有比较才有鉴别。可以说，中国古代灵感论，是我国古代美学理论之瑰宝。我们应当把它发掘出来，以充实世界美学理论宝库。

---

①见陈延杰注《诗品》第46页。

②《读〈西厢记〉法》。

③转引自郭绍虞《沧浪诗话校释》。

④《诗薮》内编卷二，上海古籍出版社1979年版，第26页。

⑤《沧浪诗话》，《历代诗话》本。

⑥见《司空表圣文集》卷八《诗赋》，《四部丛刊》本。

⑦《玉茗堂诗文之五·合奇序》，见《汤显祖集》，上海人民出版社1973年版。

⑧转引自《厦门大学学报》1963年第3期，第5页。

⑨《费尔巴哈哲学著作选集》中译本，下，第504页，三联书店1962年版。

⑩转引自罗沙罗德、E·M哈丁《灵感分析》剑桥1942年版。

⑪李渔：《闲情偶寄》卷三。湖南人民出版社1980年版《李笠翁曲话》104页。

⑫《马克思恩格斯选集》1972年版第一卷第1页。

⑬黑格尔：《美学》第二卷第96页、第308—310页，商务印书馆1979年版。

⑭柏拉图：《文艺对话集·伊安篇》，人民文学出版社1963年版。

⑮《答吴景仙书》。

⑯同⑤

⑰同⑭

⑱同⑤

⑲柏拉图《文艺对话集·译后记》。

⑳《西方美学史论丛》，上海人民出版社1963年版，第28页。

㉑黑格尔：《美学》。

㉒见《外国理论家作家论形象思维》第99页。

㉓朱光潜：《西方美学史》下卷，第438页。

㉔别林斯基：《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》。

㉕《艺概·诗概》。

㉖同⑤

㉗《日知录》卷三“孔子删诗”条。

㉘《沧浪诗话·诗评》。

㉙《高尔基论文学》，人民文学出版社1958年版，第327页。

㉚康德：《优美的感觉与崇高的感觉》，《中德文化丛书之十四》商务印书馆1941年版，第55页。

㉛北师大编《文艺理论参考资料》，高教出版社1956年版，第416页。

㉜㉝同⑤

㉞《与曾吉甫论诗第一帖》，《苕溪渔隐丛话》前集卷49页。

㉟转引自钱钟书《谈艺录》，开明版，第330页。

㊱《占毕丛谈》清嘉庆刊本。

《文心雕龙》中的灵感论

曹 顺 庆

建国以来，研讨《文心雕龙》的文章很多，但却没有一篇专门论述《文心雕龙》中有关灵感的文章。笔者不揣固陋，姑就这一问题作如下初步试探。

钱学森同志最近指出："我认为就是现在也不能以为思维就只有逻辑思维和形象思维这两类。还有一类可称为灵感。""创造性思维中的灵感是一种不同于形象思维和抽象思维的思维形式。"①可以预言，随着人类科学事业的发展，对灵感思维规律的研究，必将成为一个亟待解决而又很有意义的问题。因为"凡是有创造经验的同志都知道，光靠形象思维和抽象思维不能创造，不能突破；要创造要突破就得有灵感。"②所以说如果人们能够自觉地认识和掌握灵感思维的规律，其意义是不言而喻的了。

然而，我国理论界对于灵感的研究（这里主要指艺术灵感），尚存在着某种偏向：人们凡提到灵感，多是"言必称希腊"，而对于中国古代有关灵感的论述却很少提及。这种状况，对于我们的研究工作是很不利的。其实，中国古代有很多文艺家探讨过灵感问题。其中有些论点不但十分精辟，而且甚至是外国理论家们根本就没有认识到的独特见解。我们若对这些宝贵的理论遗产弃置不顾，是对不起我们的祖先的。连外国人都认为："没有一种艺术传统要比中国古代的艺术传统更加竭尽全

力于灵感的追求。”（No artistic tradition insists with great force on the need for inspired spontaneity than that of ancient china）③的确，只要我们稍微留心一下中国古代的灵感论，就会发现，它不但与西方之灵感论有其相似之处，而且更有其不同之处。一般说来，西方之灵感论，多强调主观，强调神灵，强调天才与下意识之勃发；而中国古代之灵感论，则多强调客观，强调生活，强调学识之集累与意识之追求。《文心雕龙》堪称为这方面的代表。可以说，中国古代灵感论的许多精彩之处，刘勰在这部“体大而虑周”的著作中皆有论述。所以，探讨一下《文心雕龙》中的灵感论，确是一件十分有意义的工作。

当然，整理中国古代的艺术灵感论，并非易事。因为古人论灵感，其术语既不统一，内涵又不稳定。例如古人在谈到灵感时，有用“神”、“悟”、“灵”的，亦有用“灵气”、“感兴”、“神思”的，而且各家术语的内涵与外延亦不尽相同，本文不可能一一加以详尽的说明。另外，一千四百多年前的刘勰，不可能明确认识到什么“形象思维”、“逻辑思维”与“灵感思维”之类的概念。而这些现代化的概念，皆是今人为了科学地整理古人的理论遗产不得已而采用的。我们既不能生搬硬套，也不可牵强附会。因此，笔者力求在不违背原文内涵的基础上，尽量加以详尽的引伸阐述，以期做到既符合原文的意思，又能讲清楚道理。

一　灵感思维之特征

马克思曾经论述过：人在思维活动时，往往不是只用一种

思维④。钱学森同志认为：除了逻辑思维以外，“人的思维至少还有其它两种，形象或直觉思维和灵感或顿悟思维。”有时候，甚至是三种思维同时交织着进行的⑤。这种情形，我们也许可以从《文心雕龙·神思篇》之“神思”一语，得到证实。

现在人们基本上将“神思”解释为想象或形象思维，也有人认为其中也包括了逻辑思维，“神思”中的形象思维，“是与逻辑思维交叉进行的。”⑥这些看法无疑都是正确的。但是还应当看到，刘勰所说的“神思”，有些特征是我们今天所说的逻辑思维与形象思维所不能包括的，是仅仅用逻辑思维与形象思维所无法解释的。那么，《文心雕龙》所说的“神思”，除了具有形象思维与逻辑思维的特征以外，还具有什么特征呢？

首先，“神思”具有着突发性与非自觉性，而这正是灵感思维的最根本最重要的特征，朱光潜先生指出：“灵感有两个重要的特征：第一是突如其来的……第二，它是不由自主的。”⑦在《文心雕龙·神思篇》里，刘勰明确指出：“枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”这里的“枢机”与“关键”，即“神思”通塞之所由。这与陆机所说的“天机”相同。李全佳《陆机文赋义证》曰：‘枢机方通，则物无隐貌，《文赋》所谓‘方天机之骏利，夫何纷而不理也。’关键将塞，则神有遁心’。《文赋》所谓‘六情底滞，志往神留’也。”郭绍虞先生也指出：“‘枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心’，指的就是感兴。”⑧然而，这种“感兴”，这种“神思”，却是“来不可遏，去不可止”的。所以刘勰指出：“思有利钝，时有通塞。”（《养气》）也就是说，“神思”既不是随时随地都可以有的，也不是意志可以随便控制的，而是有时

利，有时钝；有时候来，有时候不来的。《文心雕龙·物色篇》亦曰：“然物有恒姿，而思无定检，或率尔造极，或精思愈疏。”对于这种“思无定检”、“时有通塞”之状，骆鸿凯先生诠释道：“寻心物之感，其机至微，其时至速，故有卒然遇之，不劳而获者，亦有交臂失之，回顾已远者，此中张弛通滞之数，虽有上材，恒不能自喻其故⑨。这种不由自主的偶然性与突发性，正是灵感思维之最重要的特征。对于“神思”的这一特征，肖子显也很有体会地说：“属文之道，事出神思”⑩。“每有制作，特寡思功，须其自来，不以力构。”⑪葛立方说：“诗之有思，卒然遇之而莫遏。”⑫费尔巴哈说：“灵感是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。”⑬刘勰正是清醒地认识到了这种灵感思维的偶然性、突发性与非自觉性的。所以他认为，作家应当遵循灵感思维的规律，在神思未来之时，“无务苦虑”，“不必劳情”。（《神思》）而应当“意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀。”（《养气》）

其次，还有一些特征是灵感思维、形象思维与逻辑思维这三种思维形式都具有的。但当灵感袭来之时，这些特征表现得尤其突出、尤其鲜明，大大超过了形象思维与逻辑思维所能达到的强度、广度和深度，因而这些特征遂成为灵感思维的显著标志。它们是形象思维与逻辑思维所不能完全包括，而为灵感思维所全占的东西。这些特征主要有以下两点：

第一是强烈的、忘我的、十分激动的情感。西方美学家缪勒—弗莱恩费尔斯（R.Mü—ller—Freienfels）指出：“灵感到来的时刻，其特点是强烈的情绪和感受，以及思想的突然而又不能自主的爆发。”⑭王朝闻主编的《美学概论》称灵感

为“一种豁然贯通、喜出望外的心理现象。”⑮当然，人们在进行逻辑思维与形象思维时，也会产生激动的情感。但灵感思维产生的这种激动的情感，比其它思维形式所产生的激情要强烈得多。它是一种忘我的、如醉如痴的爆发性情感，用胡应麟的话来说，它是一种“神动天随，寝食咸废，精凝思极，耳目都融，奇言玄语，恍惚呈露”⑯的极其强烈的忘我的激情。而刘勰所说的“神思”正是这种忘我的激情所孕育出来的。《神思篇》曰：“夫神思方运，……登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”这种强烈的“满山之情”，激动的“溢海之意”，这种忘我的“与风云而并驱”之强烈的情感，正是灵感思维的特征之一。例如，郭沫若在灵感袭来之时，“差不多是狂了”，激动得“率性倒在路上睡着，想真切地和‘地球母亲’亲昵”。“那明白地是表现着一种神经性的发作。那种发作大约也就是所谓‘灵感’（inspiration）吧！”⑰清人刘熙载说：“大抵文善醒，诗善醉，醉中语亦有醒时道不到者。盖天机自发，不可思议也。”⑱所以《神思篇》曰：“神用象通，情变所孕。”灵感思维正是伴随着强烈而激动的情感而爆发的。

第二，灵感思维具有巨大的、“综合性的”、“创造性的”⑲功能。灵感思维为什么具有这种功能呢？现代心理学认为，灵感思维与平常的记忆、想象不同，灵感能够“依靠下意识来提供大量丰富的意象。”⑳朱光潜先生指出：“灵感大半是由于在潜意识中所酝酿的东西猛然涌现于意识”㉑，从而产生巨大的创造力。当然，逻辑思维与形象思维也能进行综合创造。但灵感思维的综合与逻辑思维、形象思维的综合不同，它是一种巨大的、高效率的、闪电式的综合，它能够在一瞬间将人们长期

积累的东西（甚至包括潜入下意识的东西），一刹那间在头脑中点燃起来，从而创造出新的东西。所以钱学森同志指出："灵感处于大脑高度激发状态。"㉒《文心雕龙》之"神思"，也具有这一特征。《神思篇》曰："夫神思方运，万涂竞萌。"所谓"万涂"，就不是百涂、千涂，而是数以万计的意象在一刹那间奔驰而来。恰如胡应麟所说："诗则一悟之后，万象冥会。"这种"万涂竞萌"之状，就是这种巨大的、高效率的综合性灵感思维出现时的状况。它将作家长期积累的东西在一刹那间点燃起来，千载万里，风云珠玉，形貌声色，一齐涌来。真是"情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进。""方天机之骏利，夫何纷而不理。思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葳蕤以馺遝，惟毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。……"（《文赋》）这正是"万涂竞萌"，文思泉涌，灵感闪现之态。刘勰进一步指出，作家应当抓住这种时机，在万物纷至沓来之时，"规矩虚位，刻镂无形。"（《神思》）进行创造性的综合，由此及彼，触类旁通。此刻，文思泉涌，似乎不思而至，毫不费力，信手拈来，悉成妙谛。这就是刘勰所谓"率尔造极"（《物色》）之状。正是"文章本天成，妙手偶得之。"㉓故《文心雕龙·隐秀篇》曰："凡文集胜篇，不盈十一；篇章秀句，裁可百二，并思合而自逢，非研虑之所求也。"对于"神思"所具有的这种巨大的综合性创造，黄侃先生在《文心雕龙札记》里阐释道："寻心智之象，约有二端：一则缘此知彼，有斠量之能；二则即异求同，有综合之用。"所以《文心雕龙·神思篇》曰："视布于麻，虽云未费。杼轴献功，焕然乃珍。"麻之所以能变成焕然珍贵的布，乃是机杼加工制作的综合创造之功。"拙辞"之所以"孕于巧义"，"庸事"之所以"萌于新

义”，是与这种“万涂竞萌”的灵感思维分不开的。优秀作品的产生，需要这种高效率的综合性的灵感思维，需要“神思”之“杼轴献功”。用刘勰的话来说是“文之秀矣，万虑一交。”（《隐秀》）若仅仅靠逻辑思维与形象思维，也许就不能有“万涂竞萌”、“万象冥会”、“万虑一交”的闪现，就不能“率尔造极”，就不会有如此巨大的创造力了。

从以上的论述可以看出，刘勰所说的“神思”，就是所谓“神来”之思，它不仅包含了我们今天所说的逻辑思维与形象思维，而且还包含了灵感思维。或者说“神思”是一种包含着逻辑思维与形象思维的灵感思维。这一点，许多研究《文心雕龙》的专家与学者已经有所觉察了。郭绍虞先生指出：“刘勰论神，与思并言，故多指兴到神来之神，以后世之言神化妙境者不尽同。此盖远出庄子，而近受《文赋》的影响。”㉔纪昀也曾经指出过《神思篇》“腠理自解，兴象自生”之妙，黄侃、刘永济诠释了《神思篇》“感应立钝”、“时有通塞”之所由，范文澜则直接引用了陆机《文赋》之“感兴”说与袁守定所说的“得之在俄顷”之灵感论的材料来说明《神思篇》中的问题㉕。清人邓绎说：“陆机《文赋》云：‘来不可遏，去不可止，东坡所云‘行乎所不得不行，止乎所不得不止’也。……不惟东坡，虽彦和之《文心雕龙》，亦多胎息于陆。”㉖鲁迅先生甚至将“神思”这一术语具体运用在他的论文之中。例如鲁迅在《摩罗诗力说》里指出：“其神思之澡雪，既至异于常人，则旷观天然，自感神閟，凡万汇之当其前，皆若有情而至可念也。故心弦之动，自与天籁合调，发为抒情之什，品悉至神，莫可方物。”虽然这些专家们只是有所察觉，尚未能进行系统的阐述。但他们的三言两语，却切中要害，犹如电光火石，为后学开启

了无穷的思路。我们应当珍视前辈的研究成果，并沿着他们所开辟之路，更进一步地去探索"神思"之奥秘。

二　灵感之来源

灵感从何而来，这似乎历来是被人们视为神秘玄妙、不可捉摸、不可思议的问题。就连古今中外的许多作家、理论家也这样认为。从柏拉图的神灵凭附之迷狂说到西方近代理论家们所主张的天才灵感论，皆把灵感之来源说得玄之又玄。连萨克雷(Williotn Makepeace Thackeray,1811—1863)也说："It seems as if an occult power was moving the pen."(似乎真好象有一种神秘的力量在移动着笔。)㉗在中国，把灵感说得神乎其神的亦不乏其人。司空图有"神而不知，知而难状"㉘之说，谢灵运有"此语有神助"㉙之谈。王夫之曰："以神理相取，在远近之间，才着手便煞，一放手又飘然忽去。"㉚李渔说："千古奇文，非人为之，神为之，鬼为之也，人则鬼神所附者也。"㉛连陆机也叹道："虽此物之在我，非余力之所勠。"㉜

的确，从表面现象上看来，灵感是有点不好捉摸。然而，问题的关键在于要透过这表面的偶然现象，去看问题的实质。恩格斯指出："所谓偶然的东西，是一种有必然性隐藏在里面的形式"㉝。马克思说："甚至人们头脑中模糊的东西也是他们的可以通过经验来确定的、与物质前提相联系的物质生活过程的必然升华物。"㉞灵感既然是人类社会实践的结果，它就必然可以认识，就必然有规律可循。刘勰关于灵感的论述，其可贵之处正在于他不象陆机那样只是"时抚空怀"，叹其"未识夫开塞

之所由”，而是去努力去探索“神思”通塞之根本原因，探索灵感之来源。刘勰说：“然诗有恒裁，思无定位，随性适分，鲜能通圆。”（《明诗》）尽管思有利钝，时有通塞，灵感之来去不容易把握。但其中还是有规律可循的，因此刘勰指出：虽然“思无定契”，然而“理有恒存”。（《总术》）这个“理”就是可以掌握的规律性的东西。刘勰用他的论述，有力地说明了“神思”之来源是可以认识的，灵感之勃发是有规律可循的。在《神思篇》里，刘勰明确指出：要想求得“神思”之来，（陶钧文思）其根基本于“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照”，然后方能“驯致以绎辞”。并认为此乃“驭文之首术，谋篇之大端”。用今天的话来说，即灵感来源于生活修养与文学知识、技巧的修养。正如蒋孔阳同志所说：灵感“不是凭空产生的，更不是柏拉图所说的什么神灵凭附，而是平时的苦心经营，功夫到处，自然水到渠成；而是经过千锤百炼之后，熟能生巧，所以必然会产生的触类旁通。”㉟

刘勰认为，灵感首先本于学识之积累。然而怎样“积学以储宝”呢？刘勰的看法是既要学习儒家经典，又要向楚辞及诸子百家学习，博采广闻，方能“根柢槃深。”（《宗经》）“夫经典沈深，载籍浩瀚，实群言之奥区，而才思之神皋也。”（《事类》）“若能凭轼以倚雅颂，悬辔以驭楚篇，酌奇而不失其真（贞），玩华而不坠其实，则顾盼可以驱辞力，欬唾可以穷文致。”（《辨骚》）诸子之文虽杂，“然洽闻之士，宜撮纲要，览华而食实，弃邪而采正，极睇参差，亦学家之壮观也。”（《诸子》）总而言之，作家如果能“鎔铸经典之范，翔集子史之术，洞晓情变，曲昭文体”，那就一定能够“孚甲新意，雕画奇辞。”（《风骨》）

有了学识，还须具备写作之方法与技巧，还必须“秉心养术”、“含章司契”。（《神思》）《总术篇》曰：“才之能通，以资晓术。自非园鉴区域，大判条例，岂能控引情源，制胜文苑哉！”具体的写作方法与技巧，刘勰讲得十分详细、透彻。例如《鎔裁篇》提出了“三准”说，《附会篇》论述了情志、事义、辞采、宫商四者之关系。至于《章句》、《丽辞》、《声律》、《夸饰》、《比兴》、《事类》、《练字》等篇，则更细致地探讨了作文之技巧。刘勰提出的要求是很严格的，他对每一句每一字都非常注意，“句有可削，足见其疏，字不得减，乃知其密。”（《鎔裁》）

有了广博的知识与精湛的写作技巧，还必须能融会贯通，做到“博而能一”（《神思》）、“乘一总万，举要治繁。”（《总术》）若真能如此，即可进入得心应手、熟能生巧之神化境界，灵感自然就袭来了。刘勰正是清楚地看到这一点的，他说：“是以执术驭篇，似善奕之穷数，……若夫善弈之文，则术有恒数。按部整伍，以待情会；因时顺机，动不失正。数逢其极，机入其巧，则义味腾跃而生，辞气丛杂而至。视之则锦绘，听之则丝簧，味之则甘腴，佩之则芬芳。断章之功，于斯盛矣。”（《总术》）这就是文学修养充实，写作技巧到家，天机畅通，则辞气丛杂而至；关键开启，则灵感自然袭来之状。这正是所谓“读书破万卷，下笔如有神”矣。

其次，要得灵感来，还必须“研阅以穷照”。所谓“研阅以穷照”，“就是要研究、观察生活来扩大自己的眼界，不断加深对事物的理解”㊱。生活是灵感的根基，神思之源泉，这一论点正是刘勰灵感论卓越之处。那么怎样“研阅以穷照”呢？刘勰认为，若要求得灵感，重要的是应当懂得鉴赏大自然的

美。故《物色篇》曰："若乃山林皋壤，实文思之奥府。"刘勰不象黑格尔那般轻视自然美，相反，刘勰认为艺术美来源于自然美，艺术灵感离不开春花秋月。《原道篇》曰："文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象，山河焕绮，以铺理地之形，……云霞雕色，有逾画工之妙，草木贲华，无待锦匠之奇。"面对大自然之美景，谁能不心旷神怡！《物色篇》曰："是以献岁发春，悦豫之情畅，滔滔孟夏，郁陶之心凝，天高气清，阴沈之志远，霰雪无垠，矜肃之虑深。"作家感于美景，便会触景生情，此刻关键连通，则文思泉涌。"是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沈吟视听之区：写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为出日之容，瀌瀌拟雨雪之状，喈喈逐黄鸟之声，喓喓学草虫之韵；皎日嘒星，一言穷理，参差沃若，两字穷（连）形。并以少总多，情貌无遗矣。"在情移景，景移情，情景相移之中，灵感就自然而然的产生了。用刘勰的话来说是"情往似赠，兴来如答。"（《物色》）即作家之激情涌起犹如投赠，景物激起作家的灵感好似酬答。（陆侃如、牟世金将此句译为："象投赠一样，作者以情接物；象回答一样，景物又引起作者写作的灵感。"）㊲《文心雕龙·诠赋篇》亦曰："至于草区禽族，庶品杂类，则触兴致情，因变取会。"恰如张实居所说：其触物兴怀，情来神会，机括跃如，如兔起鹘落，稍纵则逝矣。"对此肖子显很有体会地说："若乃登高极目，临水送归，风动春潮，月明秋夜，蚤雁初莺，开花落叶，有来斯应，每不能已也。"㊴

艺术灵感不仅仅来源于鉴赏大自然的美。刘勰"研阅以穷

照”一语，还包括了观察丰富多彩的社会生活，不断加深对事物的理解之意。范文澜《文心雕龙·神思篇》注文曰：“才既富矣，理既明矣，而理之蓄蕴，穷深极高，非浅测所得尽，故精研积阅（阅有积历之意。研，磨也，审也，有精思渐得之意。），以穷其幽微。及其耳目有沿，将发辞令，理潜胸臆，自然感应。”可以说范文澜先生已经明确认识到了“研阅以穷照”是灵感之根基。故曰精研积阅，耳目有沿，理潜胸臆，自然感应。而“感应”之产生，是离不开社会生活的。《文心雕龙·明诗篇》曰：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”这里的“感物”，既包括了感于大自然之美景，又包括了感于丰富多彩的社会生活。“及大禹成功，九序惟歌，太康败德，五子咸怨。……逮楚国讽怨，则离骚为刺。”（《明诗》）“幽厉昏而板荡怒，平王微而黍离哀。……建安之末，区宇方辑。……观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”（《时序》）感于社会生活，方能“志思蓄愤”（《情采》）。蓄极积久，势不能遏，一旦见景生情，则“触兴致情”（《诠赋》），灵感就爆发了。这就是范老所说的“精研积阅，……及其耳目有沿，将发辞令，理潜胸臆，自然感应”之意。清人袁守定指出：“文章之道，遭际兴会，摅发性灵，生于临文之顷者也。然须平日餐经馈史，霍然有所怀；对景感物，旷然有会，……得之俄顷，积之在平日，昌黎所谓有诸其中是也。”㊵神思基于学识，灵感源于生活，这是古人在艺术实践中总结出来的客观真理。这个观点就是今人看来，也仍然是正确的。

那么，灵感之勃发是否仅仅与积学酌理，研阅穷照有关呢？刘勰并非这样认为。他不但看到了客体对灵感思维的决定作用，

而且也看到了主体对灵感思维的影响。换句话说，刘勰还认识到了灵感思维与人的天才之关系。

当然，灵感与天才的关系，是一个很不好回答的问题。西方十八世纪曾经流行过一种天才灵感论。当代《英国美学杂志》主编H·奥斯本（H·Osbrne）指出："浪漫主义者认为灵感从内部得到源泉，是天才自然而然的，不受任何约束的流露。"并说在当时（十八世纪）"这种看法是具有代表性的。"㊶马克思与恩格斯对这种唯心主义的灵感论十分反感㊷。因为十八世纪的西方理论家们过分强调了天才对艺术灵感的决定作用，完全忽视了灵感来自生活、来自勤奋。例如英国画家乔舒亚·雷诺兹（Joshua Reynoolas,1723—1792）说："天才被看着是创造卓越作品的一种力量。这些作品光靠艺术规则是完成不了的。这种力量不是任何格言所能教导的，并且也不是靠勤奋来获得。"㊸正因为许多唯心主义者谈到灵感时都强调天才，所以至今人们谈到灵感与天才之关系时，尚存在着一种不正常的现象，要么把天才灵感论大骂一通，要么避而不谈。其实，灵感既然是人类的一种思维方式，是大脑的生理机能，那么我们就不可能把灵感与人的先天秉赋完全截断。在这个问题上，刘勰的看法也许能对我们有所启发。

刘勰认为："才分不同，思绪各异。"（《附会》）所以"神思"在各人的身上表现出来是不相同的。有的人快，有的人慢，有的人要蕴酿很久，有的人灵感一来一会儿就可以写出作品来。写得慢的人"情绕歧路"，写得快的人"应机立断"。刘勰举例道："相如含笔而腐毫，扬雄辍翰而惊梦，桓谭疾感于苦思，王充气竭于思虑，张衡研京以十年，左思练都以一纪。虽有巨文，亦思之缓也。淮南崇朝而赋骚，枚皋应诏而成

赋，子建援牍如口诵，仲宣举笔似宿构，阮瑀据案而制书，祢衡当食而草奏。虽有短篇，亦思之速也。”（《神思》）为什么会出现这种快慢之差异呢？刘勰认为：一方面是因为灵感思维之特殊性，即“思有利钝，时有通塞”。思“利”之时，写起来就很顺利，思“钝”之时，写起来就很艰难。此即所谓“诗有恒裁，思无定位”（《明诗》），“或率尔造极，或精思愈疏”。（《物色》）正如袁守定所说：“夫一人载笔为文，而有迟速工拙之不同者，何也？机为之耳。机畅则文敏而工，机塞则文滞而拙。”㊹另一方面是因为人们先天之秉赋不同。刘勰指出：“人之秉才，迟速异分，文之制体，大小殊工。”（《神思》）这里所指的“才”，近似于今天所说的“天资”、“天才”。《体性篇》曰：“夫才有天资，学慎习始。”“才力居中，肇自血气。”这个“血气”近似于现在所说的“气质”，即人们的生理心理诸因素。（心理学将人们的气质分为多血质、胆汁质、粘液质与抑郁质。）气质不同，人的性格、能力、思维等方面就会出现差异。所谓“人之秉才，迟速异分”，就是说正因为人们的“天资”不同、“血气”各异，所以各人的思维也就有差别。这一差别特别明显地表明在灵感思维的利与钝、迟与速这一现象上，并决定了各人文章体制风格之差异。这就是所谓“文之制体，大小殊功。”黄侃先生在《文心雕龙札记》里总结式地说道：“此由机有通滞，亦缘能有短长，机滞者骤难求通，能长者早有所豫，是故迟速之状，非可一理齐也。”㊺这也就是说，文思之快慢，既取决于天机之通，塞与否，又取决于作家的先天秉赋如何。可见，作家的天资、气质，对于灵感思维有着十分重要的影响。这就是“人之秉才，迟速异分”之意。

刘勰把文思快的人称为“骏发之士”，把文思慢的人称

为“覃思之人”。他说：“若夫骏发之士，心总要术，敏在虑前，应机立断；覃思之人，情绕歧路，鉴在疑后，研虑方定。机敏故造次而成功，虑疑故愈久而致绩。”（《神思》）在现实中，这样的例子是很多的。例如郭沫若与茅盾的灵感思维就大不一样。郭沫若文思很快，只要灵感一来，就会如发狂式地“表现着一种神经性的发作”。一刹那间文思突然汹涌而来，以至他只好“伏在枕上用铅笔只是火速的写。”㊻而茅盾的创作灵感却是慢慢蕴酿，缓缓流出的。例如他在《几句旧话》中曾经谈到过小说《幻灭》产生的经过及其文思成熟，灵感自然流出之情形，的确是经过“情绕歧路”、“研虑方定”㊼的。用刘勰的话来说，郭沫若可算是“骏发之士”，而茅盾则可称为“覃思之人”了。所谓“骏发之士”，往往采用即兴式的创作，灵感一来，马上一挥而就；“覃思之人”，则总是要经过反复酝酿，“研虑方定”；骏发之士的创作，往往是在修养充分的基础上，偶然受到某一特殊事故的刺激，而突然地爆发出灵感来；“覃思之人”则多是开始于自觉的意志准备，然后有意识地在生活经验的不断集蓄中，孕育出灵感，出现了创作中的“神思”。

刘勰虽然指出了天才对灵感思维的影响与作用，但是他却不象西方的那些理论家们那样，把天才看成是灵感唯一的源泉，或把灵感等同于天才。而是在指出天才对灵感影响的同时，更强调后天的勤奋。他指出：由于文思快慢之不同，创作时就有难有易。然而“难易虽殊，并资博练。若学浅而空迟，才疏而徒速，以斯成器，未之前闻。”（《神思》）也就是说无论你文思快或文思慢，天资高还是天资低，要想获得灵感，得到成功，都必须经过勤奋的学习、艰苦的磨练。否则，无论

你天资如何，也是不可能“成器”的。与西方的那种天才灵感论相比，刘勰的观点就显得全面多了。

三　求得灵感之方法

难道这种不受人们主观意志所控制的灵感，能够通过有意识的追求而得到吗？这似乎是难以令人置信的。所以一般人认为，灵感不可求，只能靠它自己到来，只能靠“天机自动，天籁自鸣”㊽。莎士比亚在《雅典的泰门》里借诗人之口说：“我们灵感的火焰却会自然激发，象流水般冲击着岸边。”汤显祖说：“自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状。”㊾贯休曰：“几处觅不得，有时还自来。”㊿灵感真是自来的吗？有人并不以为然。黑格尔说：“最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他。”㊿所以有的人还是主张人们应当主动去追求灵感。钱学森同志认为：“人不求灵感，灵感也不会来，得灵感的人总是要经过一长段其它两种思维（按：即形象思维与逻辑思维）的苦苦思索来作其准备的。”㊿袁枚说：“但肯寻诗便有诗，灵犀一点是吾师，夕阳芳草寻常物，解用都为绝妙词。”㊿说追求是可以的。但是，怎样去追求，采用什么方法呢？这就难了，因为灵感实在太玄妙，太不容易把握了。然而，刘勰初步涉及了这一难题。那么，人们应当怎样去求得灵感呢？对此，刘勰自有着他独特的见解。

刘勰既不同意一味冥思苦想地去追求灵感，又不赞成懒汉式地消极等待灵感的到来。因为刘勰看到了灵感有其特殊的规律，它不是招之即来、挥之即去的东西。而是“思有利钝，时

有通塞”。即便作家有了足够的生活修养与文学修养，灵感也不会每时每刻都光顾他的。若灵感不来之时，任你怎么思，随你怎么想，遍索枯肠、呕心吐胆也无用，反而有害，反而会“销铄精胆，蹙迫和气。”（《养气》）从这个意义上来说，作家不应当不顾灵感思维的规律，而去强求灵感。所以刘勰反对那种“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”式的苦思苦想。但是刘勰也并不主张消极地、懒汉式地“躺在青草地上”等待灵感的到来，因为这样是不可能得到灵感的。刘勰认为：作家除了加强生活与学习修养以外，还应当遵循灵感思维的规律，用正确的方法去求得灵感的到来，这就是他的“虚静”说。

《神思篇》曰：“是以陶钧文思，贵在虚静。疏瀹五藏，澡雪精神。”这就明确指出：要想求得“万涂竞萌”的神思，一定要内心虚静。《物色篇》亦曰：“是以四序纷回，而入兴贵闲。”要想求得灵感之来，必须进入“虚静”的境界。所以骆鸿凯指出：“欲令机恒通而鲜塞，亦自有术。刘氏《神思篇》云：陶钧文思，贵在虚静，盖不虚不静，则有如物障塞于中，而理之在外者，无自而入，意之在内者，无自而出，关键不通，斯机情无由畅遂也。……是故缀文之士，苟能虚心静气以涵养其天机，则景物当前，自能与之默契，抽毫命笔，不假苦思，自造精妙，所谓信手拈来，悉成妙谛也。”㉞可见，刘勰所说的“虚静”，就是一种“陶钧文思”，求得灵感的积极手段。

刘勰的虚静说有两层意思：其一是“虚”。要“虚”，就必须“疏瀹五藏，澡雪精神”，自觉地排除内心之一切杂念，使精神净化。然而“虚”只是手段，其目的还在于求实，排除杂念的目的还在于使作家全神贯注于创作意图的追求之中。如此

用志不分，则灵感必将自然而然地袭来了。刘勰之后，很多作家都认识到了这一点。苏东坡说："欲令诗语妙，无厌空且静，静故、群动，空故纳万境。"⑤⑤刘禹锡说："虚而万景入。"⑤⑥赵翼说："妙处在乎心地空明，自然流出，一似全不着力，而自然沁入心脾。"⑤⑦可见，"虚"并非空无一物。虚之目的，正是求其"万景入"。因为惟有"虚"，方能"纳万境"，方能包孕那千仞万涂之貌，登山观海之情；方能充实那春花秋月之态，风云卷舒之色。惟有"虚"，方能"一似全不著力"，于是那"万涂竞萌"的灵感就自然而然地闪现了。这就是以虚求实。

其二是"静"。所谓静，就是要"收视反听"，排除外界之一切干扰，使精力高度集中于创作构思之中，从而达到一种最佳的精神状态，即刘勰所说的"水停以鉴，火静而朗，无扰文虑，郁此精爽。"（养气》）"静"亦只是手段，其目的还在于求动。水静方能够照影，火静方能够燃烧得更加旺盛，心静方能够求得文思之泉涌、灵感之爆发。《神思篇》指出："寂然"而后能"思接千载"，"悄焉"方能"视通万里"。恰如纪昀所评："虚静则腠理自解，兴象自生。"⑤⑧皎然亦曰："有时意静神王，佳句纵横，若不可遏，宛若神助。"⑤⑨司空图曰："素处以默，妙机其微。"⑥⓪"静"亦非万籁俱寂。"静"之目的，正是求其神旺神爽，正是求那激动人心的灵感之爆发。在这"静"之中，回响着草虫之韵，吐纳着珠玉之声。于是乎万象冥会，佳句纵横，天机畅通，灵感就自然而然的来了。这就是因静求动，也就是刘勰所谓"入兴贵闲"之意。这种以虚求实，因静求动的"陶钧文思"之方，难道不正是求得灵感之妙法吗！

另外，刘勰还提出了一种求得文思“常利”的方法——“养气”说。纪昀评曰：“此非惟养气，实亦涵养文机。”⑥①黄侃先生也说：“此篇之作，所以补神思篇之未备，而求文思常利之术也。”⑥②那么，怎样才能使文思常利呢？《养气篇》曰：“夫耳目鼻口，生之役也，心虑言辞，神之用也。率志委和，则理融而情畅。钻砺过分，则神疲而气衰，此性情之数也。”所谓“养气”，即是要“清和其心，调畅其气”。使其心情舒畅，思路清晰，这样才能经常保持灵感。若钻研过分，则必然头昏脑胀，神疲气衰，灵感就不肯光顾了。所以黄侃先生说：“文思利钝，至无定准，虽有上材，不能自操张弛之术。但心神澄泰，易于理会，精气疲竭，难于用思，为文欲令文思常赢，惟有弭节安怀，优游自适，虚心静气，则物无烦，所谓明镜不疲于屡照也。”⑥③

刘勰的“养气”说亦有两层意思。其一是从生理机能上来看，人的脑力是有限度的。若“既暄之以岁序，又煎之日时”，不顾客观之可能，“或惭凫企鹤，沥辞镌思”，则势必“精气内销，有似尾闾之泄，神志外伤，同乎牛山之木。”如此非但求不着灵感，反而会伤害大脑之生理机能，“怛惕之盛疾，亦可推矣。”（《养气》）当然，刘勰并不反对刻苦用功。但是他认为学习必须得法，求文思必须有方：“夫学业在勤（功庸弗怠），故有锥股自厉；（和熊以苦之人）④⑥，志于文也，则申写郁滞；故宜从容率情，优柔适会。若销铄精胆，蹙迫和气，秉牍以驱龄，洒翰以伐性，岂圣贤之素心，会文之直理哉！”（《养气》）因此刘勰主张养气蓄锐：“逍遥以针劳，谈笑以药倦”，让大脑常常处于良好的状态中，使其“刃发如新，腠理无滞”（《养气》），就能如释空海所说：“常如此运之，

即兴无休歇，神终不疲。”⑥作家如果能保持这种“刃发如新”的精神状态，那么灵感就会常叩其心扉了。

其二是刘勰从灵感思维的规律出发：针对“思有利钝，时有通塞”的特点，反对在文思不来之时硬去沥辞镌思，销铄精胆。恰如鲁迅所说：“写不出来时不要硬写”⑥。所以《养气篇》曰：“是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气，烦而即舍，勿使壅滞。”灵感不来时硬写是无益的。司空图也说：“真予不夺，强得易贫。”⑥清人吴雷发说：作诗“着不得勉强。故意作诗，不若诗来寻我，方觉下笔有神。”⑥刘勰认为：当思“钝”之时，不妨暂时放一放，“理伏则投笔以卷怀”，让文思再蕴酿一段时间。待文思成熟，则灵感自然袭来，“意得则舒怀以命笔”。这样才能“常弄闲于才锋，时贾馀于文勇。”（《养气》）对此，清代戏剧理论家李渔很有体会地说：“有养机使动之法在。如入于艰涩，姑置勿填，以避烦苦之势。自寻乐境，养动生机，俟襟怀略展后，仍复拈毫。有兴即填，否则又置，如是数回，未有不忽撞天机者。”⑥这样才能求得文思常利，才能经常保持灵感。对于刘勰所说的这种“意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀”的求得文思常利之方。现在人们仍然在研究和探讨。朱狄同志说：“对一个问题或一种构思苦思苦想而不得，因而只好把它搁置起来（甚至在一段时间里不去思考它。）忽然间，出现了一种闪电式的高效率状态，把贮存的问题突然给解决了。这就是所谓的灵感状态。”⑦外国的理论家们则用潜意识来解释这种现象。美国作家艾米·罗厄尔（Amy Lowell 1874—1925）说：“我把我的主题沉溺在一种下意识之中，正好比把一封信扔进邮箱之中。”有人则把这种罗厄尔称之为“信箱”的东西称之为“潜伏期（*incub-*

ation)或“妊娠期”（geslation），而当代的小说家罗蒙德·兰曼（Rosamond lehmann）则称它为“储蓄罐。”㉛我国理论界最近亦有人认为：“灵感的实质就是艺术家以现实为对象的长期自觉思考之结晶潜入下意识，嗣后，在某种条件下，它就迅速跃入了自觉的思考。”㉜这些说法都有它的道理。但刘勰的论述似乎更加切实明了些，使人比较容易把握一些。可以说刘勰所提出的“陶钧文思”，求得灵感的“虚静”说与求得文思常利的“养气”说，的确是《文心雕龙》之灵感论中很有价值的见解。这些见解也许能对今天的灵感思维研究乃至文学艺术创作，都有一定的启发与借鉴作用吧。

总而言之，刘勰《文心雕龙》中的灵感论，的确是有着许多精辟、独到的见解的。他不但论述了灵感思维的特征，而且还提出了求得灵感的方法；不但指出了灵感产生的客观因素——生活之修养与学识的集累，而且还看到了灵感产生的主观因素——虚静、养气与秉才异分。其中有些看法具有中国古代美学理论之独特风味，是西方的理论家们所没有意识到的精辟的创见。当然，有些问题刘勰还只是初步涉及，甚至只是感觉到了一点，还不能用明确的语言阐述出来，这是他的不足之处。然而我们却不能苛求古人。要知道，早在一千四百多年以前，我国就有了如此深刻而精辟的艺术灵感论，这的确是一件值得中华民族自豪的事情。刘勰的艺术灵感论不愧为我国古代美学的瑰宝。我们应当将它发掘出来，以充实祖国的美学宝库，应当将它捧献出来，以飨人们。

---

①见《新华文摘》1981.3.216页。

灵感是否可以称为一种“思维形式”，还有待进一步的

探讨。但笔者同意钱学森同志的意见，所以本文采用了“灵感思维”这一提法。

②钱学森语，见《中国社会科学》1980.6。

③E·H·Gombrich, Art and illusion。
（E·H.冈布里奇〔英〕《艺术和幻觉》）
Phaidon Press LTD London Page 148。

④马克思认为，人们有着多种掌握世界的思维方式。例如“宗教思维”、“实践思维”以及“艺术的”掌握世界的方式等等。参见《马克思恩格斯全集》第1卷38页、《马克思恩格斯选集》第一卷1—2页，第二卷104页，以及《马克思恩格斯论艺术》四，178页。

⑤见《红旗》1982.2《社会主义的人才系统工程》；又见《新华文摘》1982.5。
钱学森同志认为：人的思维“分为逻辑思维、形象思维和灵感思维这三种形式，是以思维内在不同规律来划分的。……每一个过程三种思维活动可能有其一，有其二；或者三者兼而有之。”

⑥见张文勋、杜东枝著《文心雕龙简论》67页。

⑦朱光潜《文艺心理学》1945年版183页。

⑧郭绍虞《中国文学批评史》1979年版77页。

⑨见《文心雕龙札记》1962年版228页。

⑩见《南齐书·文学传论》。

⑪见《梁书·肖子显传》。

⑫见《韵语阳秋》卷二。

⑬见《费尔巴哈哲学著作选集》中译文，下卷504页。

⑭缪勒—弗莱思费尔斯《艺术心理学》。

参见李斯托威尔（Listowel）《近代美学史评述》（A.Critical History of Moden Aesthetins）蒋孔阳译，1981年版85页。

⑮见王朝闻主编《美学概论》1981年版179页。

⑯见《诗薮》外编卷一。

⑰见《沫若文集》11卷143—144页，13卷121页。

⑱见《艺概·诗概》。

⑲钱学森语，同注②。

⑳同注④。

㉑同注⑦。

㉒同注②。

㉓陆游语，见《剑南诗稿》卷八十三《文章》。

㉔郭绍虞《中国文学批评史》1936年版上卷。

㉕参见《文心雕龙辑注》中华书局1957年版卷六。黄侃《文心雕龙札记》、刘永济《〈文心雕龙〉校释》、范文澜《文心雕龙注》。

㉖见《薑川堂谭艺·日月篇》。

㉗转引自罗沙罗德·E·M·哈丁《灵感分析》。剑桥1942年版15页。

㉘见《司空表圣文集》卷八《诗赋》。

㉙见《诗品》。

㉚见《薑斋诗话》。

㉛见《闲情偶寄》卷三。

㉜《文赋》。

㉝见《马克思恩格斯选集》第四卷240页。

㉞见《马克思恩格斯选集》第一卷30—31页。

㉟见《国外社会科学》1979.2《灵感小议》。

㊱同注⑥。

㊲见陆侃如、牟世金《文心雕龙选译》下120页。

㊳见《诗友诗传录》，此语似袭东坡语，详见《苏东坡集》前集卷三十二《文与可画篔筜谷偃竹记》。

㊴同注⑪。

㊵见《占毕丛谈》。

㊶H·奥斯本《论灵感》，载《国外社会科学》1979.2。

㊷参见《马克思恩格斯全集》第三卷630页。

㊸转引自《国外社会科学》1979.2.80页。

㊹同注㊵。

㊺见《文心雕龙札记》93页。

㊻见《沫若文集》11卷143—144页。

㊼见《茅盾论创作》，1980年版4页。

㊽见《敝帚稿略》卷三《答曾子华论诗》。

㊾见《玉茗堂文之五·合奇序》。

㊿贯休《言诗》，转引自钱钟书《管锥编》1206页。

(51)黑格尔《美学》，商务印书馆1981年版第一卷364页。

(52)见《新华文摘》1981.3.241页。

(53)见《小仓山房诗文集》卷三十三《遣兴》。

(54)见《文心雕龙札记》228—229页。

(55)见《集注分类东坡先生诗》卷二十一《送参寥师》。

(56)见《刘梦得集》卷七《秋日过鸿举法师寺院便送归江陵》并引。

(57)见《欧北诗话》卷五。

(58)见《文心雕龙辑注》卷六。

㉟见《诗式》卷一。
㊱见《二十四诗品·冲淡》。
㊲见《文心雕龙辑注》卷九。
㊳见《文心雕龙札记》204页。
㊴同注㊳。
㊵括写中语系后人臆补。参见杨明照先生《文心雕龙校注拾遗》1959年版271页。
㊶见《文镜秘府论》1975年版138页。
㊷见《二心集·答北斗杂志问》。
㊸见《二十四诗品·自然》。
㊹见《说诗晬語》。
㊺见《闲情偶寄》。
㊻㊼见《美学》杂志1979年第一期108页。
㊽见《解放日报》1980.4.24伟良的文章《灵感——艺术家的劲翅》。

“灵感”——偶然性范畴的一种表现

石 国 强

在科学思维活动中，有无所谓“灵感”的突然迸发？答案是肯定的。灵感并不是什么神秘的东西，当一个人长期钻研、思索某一问题时，头脑中积累了大量的感性认识和理性认识，不断地在进行整理、加工，思维处于高度集中和活跃状态，正在苦思不得一解时，忽然由于某些关键问题的解决，或受某一现象的启示，“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”，使他奔腾澎湃的思路豁然开朗、融会贯通。这是一种高度敏锐、积极的思维，是一种思维升华现象。如同人们在紧张事件中突然迸发的“体力超限”一样，灵感可以比之为“智力超限”。这种灵感的出现，在一个人的短暂一生中，难得有几次，但是，在从事科学工作人员中间出现灵感，却是屡见不鲜的。

公元前三世纪，古希腊的阿基米德从洗澡得到启示，发现了浮体原理；我国战国初期的鲁班师傅（公输般），由草叶划破手指得到启示，发明了锯；1764年，英国纺织工人哈格里沃斯由无意中碰翻了纺车得到启示，发明了比横锭纺车效率高八倍的竖锭纺车；1865年，德国化学家凯库勒由于梦象的启发，提出了碳氢化合物苯(C_6H_6)的结构是六边形环式的设想，后来在实验中得到了证实。

突然领悟到问题的关键时机，在科技工作者中各不相同，有的在散步时，有的在睡梦中，有的在闲谈时……，但事实证

明，灵感在科学研究中确实是起作用的。达尔文在想到进化论的基本概念之后，一天，他正在阅读马尔萨斯的人口论，突然一个想法涌上心来：在生存斗争条件下，有利于变异的物种可能被保存下来，而不利的则被淘汰。达尔文马上把这个想法记下来。关于同一原种繁衍的机体为什么在变异过程中有趋异的倾向这个问题，达尔文是坐在马车里，突然找到答案的。德国生理、物理学家赫尔姆霍茨说，他的一些巧妙设想，“不是出现在精神疲惫或伏案工作的时候，而常常是在一夜酣睡之后的早上，或是当天气晴朗缓步攀登树木葱茏的小山时。”法国物理学家、数学家彭加勒，在进行了一段时间紧张的数学研究之后，决定驱车到乡间去旅行，不再去想工作了。可是当他的脚刚踏上刹车板，便突然想到：他用来定义富克斯函数的变换方法同非欧几何的变换方法是完全一致的。还有些科学家，他们的某些论断是卧病在床时作出的。华莱士是在发疟疾时想到了进化论中自然选择的观点；爱因斯坦有关时间空间的深奥概括是在病床上想出来的；凯农许多出色的设想，产生于躺在床上失眠的时候。

凡此种种表明，灵感是一种思想的闪光，并不神秘。凡深思熟虑的科技工作者，他们的科技成果往往包含着灵感的启示。

对于灵感产生的生理机制问题，目前大致有三种不同的意见：

其一，认为人脑从外界接受各种信息之后，有关的区域便进行整理和加工，将外界的信息和前人的理论体系分解成一个个“游离态”的“知识单元”，亦即具有广泛适用性的概念、定理、定律等片断或要素。这些“知识单元”犹如燃料一般被保

存在科学家的头脑里，直到某一天，由于一个偶然的机遇，忽然得到了启发，“游离态”的“知识单元”便燃烧起来，原来的经验和认识突然升华、飞跃，那些原本互不相关的事物都向着一个“焦点”迅速靠拢、集中、凝聚，产生了新的知识系统，从而获得了新的突破。“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”就是这种情景的写照。

其二，认为由于有的人长时间集中精力研究某一问题而得不到答案，使大脑皮层因疲劳而处于抑制状态，思维活动变得迟缓了。当把思考的问题暂时搁置一边，注意力转移到别的方面，使大脑得到适当休息，这时，外界某些极普通的信息，却能够使大脑处于新的兴奋状态，思维活动显得格外敏捷，随之而来的便是恍然大悟。

其三，认为灵感产生于头脑的下意识活动，这时大脑已经“头昏脑胀”，不再自觉地注意这个问题了，然而还在下意识活动思考它。一旦触景生情，茅塞顿开。

上述三种分析，虽然各具特点，但可以互相补充，而且有一个共性：就是灵感是人脑积极活动后的意外收获。灵感问题，一直是唯物主义和唯心主义斗争的一个焦点，是一个十分敏感的理论问题。唯心主义宣称灵感是科学成就的唯一源泉，把灵感看成是一种神秘莫测、不可言状的内心体验，公开反对实践，反对科学，贬低理性认识的作用。与此相反，唯物主义则认为，灵感是人们在长期实践中，通过人脑这一高度发达的物质进行分析与综合活动的产物，是理性思维的凝聚。灵感在各行各业中都有所表现：在科学家完成某项发明时，社会活动家作出某项重要决策时，文艺工作者的创作中，以及生产革新者完成某项技术革新的时刻，都会出现灵感。灵感这种偶然性

的背后蕴藏着必然性。

灵感在创造性思维中占有十分重要的地位。它可以产生和形成科学、艺术、技术产品的思想和构思。那末，怎样去探索和捕捉灵感呢？以下五点是已经实践证明行之有效的：

一、出现灵感的前提是，在实践的基础上，必须连续地思考，对这一问题抱有浓厚的兴趣和解决问题的强烈愿望，达到思想的饱和。这样，一旦与此问题有关的现象呈现在眼前，才会激起灵感，浮想联翩。被草叶划破手指的人数不胜数，唯有鲁班由此产生灵感，第一个发明了锯，正是因为他刻苦钻研，具有丰富的木工技术和经验，又长期思考着改善笨重的伐木方法。洗过澡的人成亿上万，唯有阿基米德由此产生灵感，第一个发现了浮体定律，正是因为他具有多方面的知识，并苦思着解决“王冠之谜”。碰翻过纺车的也不止哈格里沃斯一人，只有他由此产生灵感，第一个发明了竖锭纺车，正是因为他具有这方面的丰富经验，并一直在思索着提高纺线效率的问题。这些都表明，灵感的产生，主要取决于对这个问题研究的深度和经验的多少。著名画家列宾说得好：“灵感是对艰苦劳动的奖赏。”灵感这位高贵的客人是从来不去拜访懒汉的。华罗庚指出：“如果说，科学上的发现有什么偶然的机遇的话，那么这种‘偶然的机遇’只能给那些学有素养的人，给那些善于独立思考的人，给那些具有锲而不舍的精神的人，而不会给懒汉。”

二、留心意外之事。灵感在科研中是偶然性的表现，在观察、实验中，注意预期事物的同时，还要留心意外之事。达尔文的儿子曾经这样描写过达尔文：“当一种例外情况非常引人注目并屡次出现时，人人都会注意到它。但是，他却具有一种捕捉

例外情况的特殊天性。很多人在遇到表面上微不足道又与当前的研究没有关系的事情时，几乎不自觉地，以一种未经认真考虑的解释将它忽略过去，……正是这种情况，他抓住了，并以此作为起点。”（转引自贝弗里奇：《科学研究的艺术》第35页）这是达尔文所以能发现生物进化论的重要原因之一。相反，有些科学家往往不去注意或考虑那些意外的机遇，因而在不知不觉中放过了偶然的机会，这样的科技工作者就缺乏发明创造的素养。法国细菌学家尼科尔讲过："机遇只垂青于那些懂得追求她的人。”1608年，荷兰有个磨眼镜的徒工里泼斯在闲玩时，用一前一后两个透镜观看各种东西来消遣，他意外地发现让两个镜片离开一定距离，远处物体看起来就象在眼前一样，从而创造出第一个望远镜，但他并不了解这个意外发现的深远意义。伽里略听到这个消息后，凭着他的多年学问积累和远见卓识，马上意识到这个意外发现在天文学上的巨大意义，他很快掌握了它的原理，造出放大倍数达三十倍的望远镜，并用它来观察星空，发现了许多新的天文观察事实，这些事实成为哥白尼学说极重要的证明。十九世纪下半叶，钢已成为应用十分广泛的一种金属，但钢的一个很难对付的问题是抗腐蚀性很差。不少科学家都在寻找不受腐蚀的合金钢。1913年英国冶金学家布里尔利想要找一种造枪管的合金钢，但是，在他作为不合格而弃置的样品中有一种镍铬合金钢，几个月以后，他无意中在他那个废品堆中发现其余的都生锈了，唯独这种合金钢仍象从前那样光亮。不锈钢就是这样诞生的。这种看来是偶然性的事件中，背后蕴藏着必然性。恩格斯指出："在自然界中这些规律是不自觉地、以外部必然性的形式、在无穷无尽的表面的偶然性中为自己开辟道路的，而且到现在为止在人类历史上

多半也是如此。"（《马克思恩格斯选集》第4卷，第239页。）

三、灵感经常出现在不研究问题的时候——客观的时机。许多事实说明，在紧张工作一段时间以后，暂时放下工作和松散闲适的期间，更容易产生灵感。灵感最经常发生在从事不费劳力的轻松活动中，象乡间漫步、淋浴、理发剃须、上下班过程中，另外还有个体的特异性，有的人觉得躺在床上的时候最为有利，有的人有意在睡前回忆一遍问题，有的人则在早上起身之前闪现出灵感的火花。对有的人说来，文艺、音乐具有有益的影响，它能够造成适合于创造性思维的情绪，画家高其佩印在国画上的图章"画从梦授，梦自心成"，向往灵感，很有意味。传达同样感受的，如齐白石的图章"鬼神使之"，说明从事艺术创作时，熟能生巧，信手拈来，下笔如有神的一种境界。

四、思想交流、学术交流对灵感的产生有积极的促进作用。诸如，与同行和外行进行讨论，可以触类旁通，或收到"隔行不隔理"的效益；阅读科学论文、包括与自己观点不同的论文；写研究报告或作有关的演说等等，有助于诱发出与自己工作有关的灵感来。普林斯顿大学数学系毕业生阿普顿，开始跟随爱迪生在一起工作时，有点看不起卖报出身的爱迪生。有一次，爱迪生把一只梨形玻璃泡交给阿普顿，请他算算容积是多少，阿普顿左算右算，几张白纸上密密麻麻列满了算式，满头大汗，依然没有算出来。爱迪生笑一笑说："还是换个方法算吧！"于是爱迪生拿起玻璃泡，倒满了水交给他，说"去把这里的水倒进量杯看看它的体积，那就是我们需要的答案。"阿普顿至此才恍然大悟。这件事说明，灵感的产生要求会动脑筋，善于选择思路，一条路子走不通时，就换个方法试试看。

五、灵感来无影去无踪，因此必须及时地用笔记录下来。养成随身携带纸、笔、卡片的习惯，以便记下闪过脑际而有独到之见的念头。灵感总是出现在意识的边缘而不是中心，因此要花气力去捕捉、捕捉出现在睡前和醒后的意念更有意义。有的时候在阅读、写作或进行其他不宜中断的脑力活动时，想法常常出现在意识的边缘，应立即随手草草记下，或速记在卡片上，这样既保存了可贵的想法，便于以后归类整理，又不至于干扰主要问题。

作家“灵感”之谜

彭　　放

一、灵感的基本特征

“灵感”一词，自公元前五世纪德谟克拉特和柏拉图等古希腊哲学家提出，并对它进行解释以后，历经两千多年，虽然大家都不否认在科学和艺术的创造性思维中，都有灵感的现象存在，但对人类精神活动中的这种异常神奇的领域，运用科学的研究方法，揭开它的全部秘密，至今还是一个引为兴趣的“谜”。

苏联作家康·巴乌斯托夫斯基结合自己的创作实践，曾经生动地描述过灵感降临的精神状态。他说，灵感来时、正如绚烂的夏日的清晨降临，它刚刚驱散静夜的轻雾，四下是缀满露珠的簇叶丛，在这个时候，我们的内心世界象一种魅人的乐器般微妙、精确，对一切、甚至对生活的最隐秘的、最细微的声音都能产生共鸣。于是，他把灵感比做情人的初恋。“人在那个时候预感到神奇的邂逅，难以言说的迷人的眸子，娇笑和半吞半吐的隐情，心灵强烈的跳动着。”①果戈理在威奈写作悲剧《剃掉的胡子》时，也曾经历过这种“智力昂奋”的灵感状态，他把这种感觉写信告诉朋友巴高津说：“我感觉到，我底脑里的思想活动了，好象被叫起的蜂群！我的想象变成奇异的

了。啊，如果你知道，这里怎样地快乐呀！……在我底整个的身体里感觉到甜蜜的战栗，于是我忘记了一切，倏然地转入我很久不曾去过的那个世界里了。”②从作家创作实践的经验可知，灵感是一种高度兴奋和愉悦的心理反映，人处在灵感状态下，感情激动，浮想联翩，有时百思不得其解的问题，忽然思路明朗，有了顿悟，人不能自制，感受到一种豁然顿悟和创造的狂喜。这种灵感现象既表现于形象思维的艺术创作过程中，也存在于科学研究的领域里，它是创造性思维中一朵妖艳迷人的奇花，吸引着科学家们要为它创立一门“灵感学”。

我国著名的科学家钱学森同志，曾两次撰文讨论灵感问题。他认为，灵感是一种不同于形象思维和抽象思维的另一种思维形式，它是创造过程中必不可少的。光靠形象和抽象思维还不能创造，不能突破。要创造，要突破就得有灵感③。灵感爆发综合了多种生理和心理因素，根据大家对灵感状态的描述，大致可以归纳为如下特征：

（一）不期而至。灵感爆发是突然的，人不能预告说，我什么时候要来灵感，它象一位匆匆来去的过客，很难从时间和地点上把握它。有时科学家为了攻破一道难关，搜索枯肠而不得要领，有时忽然灵机一动，计上心来，找到了问题的答案。据说，阿基米得的浮力原理，就是科学家将身子泡进澡堂子里的一瞬间发现的。这天，人们看见一个赤身裸体的人，跑到大街上惊呼：“我发现了，我发现了！”一种偶然的机遇，把科学家从困境中解救出来。

在文艺创作领域里，灵感的来潮也是不可预卜的。雪莱说：“人不能说，‘我要作诗’，即使最伟大的诗人，也不能说这样的话。”他认为，“诗是一柄闪着电光的剑”，只产生

于“灵感袭来的瞬间”。但是，到底灵感何时才来，也是不可预见和吩咐的。（《诗辨》）许多作家和诗人、都从实践中经历了灵感不受人的意志支配的体验。汤显祖写作《牡丹亭》时，终日如醉如痴，写到二十五出《忆女》一场竟躲到柴房里痛哭。他说，在写作过程中，“自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，不可名状。”（《玉茗堂文之五·合奇序》）我国古代文论家陆机，早把灵感这种来不可料、去不可留的特征说得清清楚楚：“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏（一作遏），去不可止。藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理。”（《文赋》）灵感闪电般的颖悟，突如其来，为作家打开思路，文思骤然而至，替科学家开启智慧之门，使之创造出惊人的奇迹。它因什么机缘引导着各种知识信息、进行闪电般的组合，使之爆发出巨大的能量；它用什么导线把记忆中的经验和成功的答案连结起来，这在经历了灵感的文艺家和科学家本人，也无法说得清楚。

灵感这种偶然性、突发性的特征，常使诗人和作家困惑不解。古人限于科学水平，无能对这种现象作出解释，只好归功于“神力扶持”。从古希腊到中世纪以前的哲学家，都把灵感和神赐的迷狂相等，十八世纪以后，灵感又归于天才。例如，柏拉图说：“诗歌在本质上不是人的，而是神的，不是人的制作，而是神的诏语。”他认为，灵感降临到诗人身上，诗人便成了“着魔于神的人”，在这个时候，他才可以做诗。（《文艺对话录·伊安篇》）我国古代的文论家和诗人，也有所谓天佑神助的言论。据钟嵘在《诗品》中论述，南朝诗人谢灵运，梦中得“池塘生青草”一句诗，他惊奇地大叫“此语有神助。非我语也。”皎然《诗式》也说：“有时意静神王，佳句

纵横，若不可遏，宛如神助。”这种“神助”灵感之说，还演绎出许多文人趣事，传为美谈。江淹梦见郭璞送他一只五彩笔，从而文思大进，笔下生花；诗人李白少有奇才，传说他母亲身怀六甲时，是天上长庚星投入她的怀里而生。这些纯属无稽之谈，反映了古代人民对人的才能的探求，也表现了他们对自身非凡创造力的一种崇拜。

（二）瞬息即逝。灵感只爆发于大脑高度激发的一刹那，象一道电光在密封大脑的暗室里一闪，与逻辑思维和形象思维比较，高潮出现时为时很短。按钱学森同志的说法，仅“几秒钟，一秒钟而已。”转瞬即逝的新思想、新画面，冲破重重阻隔，一下子升到意识的表面上来，若不及时把它抓住，转眼间便消失得无影无踪。由于这个缘故，有经验的作家和科学家，常常随身携带纸笔，把经过脑际的一闪念，随手记录下来，否则，错过这时机，就会造成不可补救的损失。据说，歌德在诗兴袭来时，没有摆正稿纸的工夫，站在书桌旁，迅速记下断断续续的诗句。郭沫若写作《凤凰涅槃》时，诗兴是在课堂上听讲时袭来的，他就着笔记本，象鬼画符似的“东鳞西爪地写下了那诗的前半段。”到晚上就寝的时候，诗的后半的意趣又袭来了，他伏在枕上用着铅笔只是火速地写，把灵感爆发的思想火花，及时地捕捉住，终于写成了那首脍炙人口的诗。

灵感在作家和科学家的胸际忽隐忽显，给他们带来创造性的启发和思绪，产生高效率的创造心境。但是，由于他有瞬时性的特征，常常不为人力所能留住。一旦灵感的闪现消失之后，也无从追索其思维的轨迹。所以当灵感来时，就要不失时机地利用它，使之为创造的功能服务。金圣叹评点《西厢记》时，认为王实甫有一双善于及时捕捉灵感的“灵手”。他说：

文章最妙处是此一刻为灵眼觑见，便此一刻被灵手捉住，盖略前一刻也不见，略后一刻便也不见，恰恰不知何故，却于此刻忽然觑见，若不捉住，便更寻不出。灵感来去匆匆，使作家诗人狂喜，也使他们苦恼。果戈理一生为创作积累了丰富的材料，可他有时缺乏触发灵感而产生的创作冲动，以致常常写信给别人，要求赐给他一段情节，或一个写作题目。他视灵感为一种"妙不可言的东西"，曾满怀深情地祈求灵感说："噢，不要离开我吧，同我一起生活在地上，即使每天有两个钟头也好……。"但是，果戈理决不坐等灵感自发地来到，他相信灵感是在紧张的工作中获得的，他给自己规定每天必须坐在写字台前写两个钟头的任务，即使啥也写不出来也要写，他说，这样苦练的目的，不是白白地浪费时间，而是要让自己的手"学会完全服从思想"。

（三）富于创造。灵感是同创造性的发现联系在一起的，无创造、无突破也不会有灵感的产生。研究灵感发生的过程可知，当人们进入创造性思维时，各种线索纷至沓来，理不出一个头绪，人们反复试验，调动头脑里的知识和印象积累，有时，忽然两个互不相干的信息碰在一起，找到了解题的答案。这时思路清晰了，仿佛一切都出人意外地顺利，一种苦思之后得到成功的喜悦油然而生，享受到一种创造的冲动和快感。可以说、灵感是创造和突破的精神状态，是人类认识和思维过程中的质的飞跃，是伴随着狂热的激情而来的一种心境。在灵感状态下，头脑清明，思维敏捷，创造的能力以原子、中子爆炸的形式释放出来。据司蒂芬·次魏格给巴尔扎克写传说：灵感袭击巴尔扎克时，"情况就象一场林火，火舌从一树跳到另一树，火焰愈烧愈旺、愈烧愈烈，笔飞快地疾驰，但还是跟不上

思想发展。”④鲁迅写作《狂人日记》之前，他对中国吃人的封建社会的罪恶，已经有了深刻的观察，但他还是不能动笔，或者说他还没有找到一个揭露这罪恶社会合适的出发点。他的观察在日积月累，认识在逐渐深化，郁积在他胸中愤怒的疑团在苦恼着他。一天傍晚（那是一九一六年十月的一天晚上）突然闯进一位神色慌张、头发散乱的年青人，声言有人要杀害他。原来，此人是鲁迅住在太原的一位表弟，他得了一种“迫害狂症”。鲁迅从表弟的行为和表现突然颖悟，使他进一步认识了封建社会吃人的本质。作为狂人模特儿出现的表弟，给鲁迅带来了启发，使之认识深化，加深了对封建社会本质的理解，启发了鲁迅对小说的巧妙构思。“所谓灵感，就是诗人在想象中捕捉了动人的不落常套的构思。”⑤可见，灵感对于作家的艺术创造，既可以表现为精神高度亢奋，文思泉涌（如巴尔扎克）；又可以表现为替作家提供构思的启发，打开创作的突破口（如《狂人日记》）。有时，也可以象罗曼·罗兰在罗马城外，遥望远处的霞光，瞥见克利斯朵夫，从地平线上清晰地涌现的情景一样，给作家暗示人物的性格特征及其发展。马卡连柯用了十二年工夫，搜集资料，难以下笔，高尔基同他一席长谈，顿开茅塞，使他燃起了创作《教育诗》的欲望。托尔斯泰写作《安娜·卡列尼娜》的开头，苦苦思索了整整一年，掉换了好几种写法都不满意。一天，他突然听见儿子正给老姑母读普希金的《别尔金小说集》，托尔斯泰顺手拿过小说一看，开头一句是：“在节日前夕，客人们开始到了。”托尔斯泰兴奋地喊起来：“真好，就应该这样开头，别的人开头，一定要描写客人们如何，屋子如何，可是，他马上就跳到动作上去了……。”托尔斯泰立刻跑到书房，写下了《安娜·卡列尼娜》小说开

头的第一句话："奥布朗斯基家里一切都乱了……"这些小说的开头、情节、结构和人物性格的命运、特征，或许曾经是阻碍作家进入创作过程的难关，苦思而不得其妙。表面看来，灵感是不期而至的，带有极大的偶然性和突发性，殊知，在这偶然和突发的后面，有着作家长期的酝酿、思索和量的积累。灵感的爆发，为时可能只是一刹那，这刹那间灵感的闪光，是作家付出了艰苦的劳动和心血之后，犹如浓云聚积电能一样，而迸发出来的电光石火。

二、科学灵感与艺术灵感

灵感存在于创造性思维的各个领域，它的原始概念，指的是诗人做诗受到神灵的启示，其实，灵感不仅诗人、艺术家有，科学家、哲学家、工程技术人员、外交、经济、政工等决策人员都有。只是它表现于不同人物、不同学科的研究和创造中，灵感的深浅、强弱、思维情感等表现形式不同而已。我们把表现于诗人、作家、艺术家创造中的灵感，称为艺术灵感，其余为科学灵感。

以科学灵感来说，科学家的创造发明，得力于灵感的事实很多，据W·I·B·贝弗里奇在《科学研究的艺术》一书中，介绍美国化学家普拉特（Platt）和贝克（Baker）两人，曾经对232名科学研究人员所作的调查报告表明："直觉（灵感）有百分之三十的人经常、百分之五十的人偶尔、有百分之十七的人从未得力于直觉。"贝弗里奇是把直觉与灵感视为同义的。他对直觉的解释是："一种突如其来的颖悟或理解。"他认为产生直觉最典型的条件是"对问题进行了一段时期的研究和专注，

伴之以对解决方法的渴求，放下工作或转而考虑其它，然后，一个想法常常戏剧性的突然到来，感到狂喜甚至惊奇。”（同上书，第78页）因此，在科学史上，有的人常常把灵感又称为直觉。

科学灵感不同于艺术灵感的显著特征，一是表现在研究成果的表述上，二是表现于灵感过程中情感作用不同。灵感常常是科学发明的引爆剂，它可能在一刹那间，给科学家作出某种提示和启发，但是，科学家得到这种启示之后，必须用冷静的理智、严谨的科学实验和推理，主要在科学家逻辑思维的基础上进行创造，其科学研究成果，以原理、定律的发现和新产品的创造表现于世。科学家的灵感也往往开始于具体事物的刺激和触发，但他们在被灵感闪射之后，当初引起灵感的那个具体事物，就可能被抛弃，或者说并不需要那些感性的材料贯穿研究的始终。阿基米德从水的浮力得到启发，瓦特从烧开了的水蒸汽得到灵感启示之后，他们只是运用了具体事物的某一种特性的原理，作出了科学上的创造发明。

艺术灵感爆发的诱因，也常常起于感性经验和直观表象的触动，但作家、艺术家受灵感触动之后，他要把这些感性的材料、细节，精心地珍藏起来，加以想象、生发、作为创作艺术典型的直接素材。感性材料贯穿于艺术造型的始终，直至最后形成创造成果。比如，托尔斯泰从一株满身伤痕、依然挺立的牛蒡花得到启示，激发他创作了小说《哈泽·穆拉特》，牛蒡花被大车倾轧而依然活着的顽强精神，与高加索英雄哈泽·穆拉特的形象，有某种意象相通，引起了托尔斯泰对过去生活的回忆。牛蒡花百折不挠的形象和作家记忆中存储的英雄的事迹和材料溶合一起，熔铸了英雄哈泽·穆拉特这个典型。

艺术灵感更富有形象的鲜明性，想象的丰富性和记忆的形象性。有时启发作家灵感的，可能是一项理性的结论，一句漫不经心的对话，一段书面的文字记载。这些非感性的材料，触发了作家艺术家的思路旁通。艺术灵感在这个时候，表现出一种独特的思维特征：它以思维的形象性，唤起形象的连锁反应，进入了灵感思维。比如，列夫·托尔斯泰说，他阅读十九世纪二十年代俄国人民反对拿破仑入侵的历史材料，他的想象立即回到了那个时代，体验到的乐趣简直无法形容。他给妻子写信说：我的体验好象一位厨子走进了货色无比丰富的菜市场，那里鱼肉鸡鸭，时鲜蔬果应有尽有。我心里盘算着要随意采购一些、做一桌好酒席、露它一手。⑥这就是托尔斯泰从史料获得灵感创作《战争与和平》的心境。许多作家常常从阅读别人著作中得到灵感启示。郭沫若创作史剧《屈原》中途思路阻隔，二幕写成之后，“有难以为继之感”，他偶然翻阅楚辞天问篇，“薄暮雷电”四字跃入他的眼帘，触发了郭老思路，由此幻想出“雷电颂”的情节，写出了《屈原》中最激动人心的一幕戏。郭老认为这“实在是一个意想外的收获。”托尔斯泰阅读普希金的小说，常常使他“不由自主、出人意外地，陡然间想出了许多人物和情节。”以致改变了作家的写作计划，“一下子文思急转直下，欣欣然万象更新，一部小说便脱颖而出。”（1873年.《致斯托拉霍夫的信》）艺术典型的创造，当然也需要概念和逻辑推理，对所描写的生活，要有自己的评价，但这一切都必须渗合在形象中，象科学家、哲家家用论证、推理、演绎或归纳的逻辑方法，用之于艺术形象的刻划，是不适宜的。因为，艺术最终是靠活生生的形象感染人，作家、艺术家以捕捉生活形象、创造美为自己的职业，艺术创造

中的灵感，始终呈现出活动着的形象，作家在创造人物和描绘生活场景时，常常要体察入微，生活在幻想和想象的形象和场景之中，进入设身处地的体验和内心摹仿的状态，投足举手，或喜或悲，仿佛挖掘自己的心灵，这是艺术创造心理活动的特点，也是艺术灵感的特点。

其次，在灵感状态中，由于突然沟通了探索者的思路，产生一种狂喜之情。这种抑止不住的情感激动，科学灵感和艺术灵感都共有。但是科学家这种情感，往往只产生于对人类共同事业的深沉的爱，这种饱满的情绪，是促进科学家进行深入钻研的一种动力。当科学家从事一项研究或创造时，他全神贯注，孜孜以求，但他不能把自己的爱憎感情，贯注到工作对象中去，凭感情用事，对科学家来说是危险的，他不需要去歌颂、赞美、或者抨击什么，他需要的是科学的理智，和客观清醒的头脑。灵感来潮时的瞬间顿悟，对科学家来说，是一种冲动和狂喜，但这只是一种创造的热情，对自己研究成果有了突破而产生的胜利的喜悦，与灵感创造的成果无关。即是说，情感不参与科学创造，不是科学灵感的内容。而艺术灵感中的情感则不同，它要直接参与艺术形象的创造，贯穿灵感思维的始终。甚至可以说，先有创作激情和欲望，而后才有灵感的爆发。艺术灵感，是创作激情持续过程中，出现的一种思维激发形式。作家、艺术家，在生活中积累情感，由激情驱使而产生创作欲望，使作家本人沉迷于自己的创作对象而不能自已，情感积累到饱和状态，一遇形象的、偶然的因素突然激发，就可能迸发灵感的闪光。比如，契诃夫说："平时注意观察人，观察生活……那么后来在什么地方散步，例如，在雅加达岸边，脑子里的发条就会忽然卡的一响，一篇小说就此准备好了。"⑦

别林斯基也认为："每一篇诗作都应该是激情的果实。"情感不仅是使诗人、作家不能安静，要拿起笔来倾吐的支撑力量，而且，又是作家熔铸艺术形象的添加剂。表现作家对人物的爱，对生活的评价，作家的理智、观念，作品的主题思想，都要蒙上情感的色彩，而化入形象之中。

灵感有科学的和艺术的之分，但是，艺术灵感就其表现的强弱深浅程度，在不同的作家、艺术家身上，在不同的文学体裁形式中，也还有区别。

首先灵感反应的心理状态，要受其作家本人性格、气质的影响。按传统气质分类法，把人分成"多血质"、"胆汁质"、"粘液质"、"抑郁质"四种，多血质、胆汁质类型人，易于激动，情感和情绪活动敏捷而易变易，这种人心理活动表现强烈，精力充沛，思维常有一触即发之势。有的心理学家将这种人归入"直觉性"。灵感爆发于他们身上，如闪电，如奔马，来得强烈而突然，使人掩耳不及。我国新诗的奠基人郭沫若，大约要属于这一类型。郭老自己说："我是一个偏于主观的人。""我又是一个冲动性的人。""我便作起诗来，也任我一己的冲动在那里跳跃，我在一有冲动的时候，就好象一匹奔马，我在冲动窒息了的时候，又好象一只死了的河豚。"⑧从郭老的创作实践看，也可验证他的言论。一天、他在日本福冈图书馆看书，突然受到诗兴的袭击，他连忙跑出图书馆，把"下驮"（日本木屐）脱了，赤着脚在石子路上踱来踱去，时而率性躺在地上……"想真真切切地和"地球母亲"亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱——就这样，他写出了那首充满了爱国主义激情的《地球，我的母亲》。郭老曾自述灵感袭来时的感觉说："全身都有点作寒作冷，连牙关都在打战"，似乎有

一种“神经性的发作。”如果把灵感出现的状态与鲁迅先生比较，就可以看出，郭沫若火山爆发式的内发情感，在鲁迅那里变作了冷静而坚韧的沉思。从心理学上分析，鲁迅是属于性格内向、情感和情绪不易形之于外的“反省型”。鲁迅在《〈呐喊〉自序》中，回顾他创作小说的动因，是希望于寂寞中“喊几声，聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士。”鲁迅的内心是炽热的，但热情并不表现为失去自恃力，而是表现出一种自我克制的最清晰、最敏锐的创作心理。他在冷静沉思中进入创作，内心持续不断的灵感源泉，象深山古道石缝中流出来的清泉一样，冷峻、清澈、甘美，沁人心脾。

通过对郭沫若和鲁迅创作心理的比较分析，可以看到艺术灵感的两种类型和特征：一种是在艺术灵感袭击下即兴创作，一种是以理智控制情感的冲动，将情感的能量化作涓涓的细流。以上两种灵感类型的诗人，文学史上的例子很多，比如：李白、李贺、李商隐他们做诗比较趋于情感性，象杜甫、贾岛这样的苦吟诗人，“吟安一个字、捻断数茎须”。他们应属于偏重理智型的诗人。总之，这种区别只是一个不很严谨的划分，不过可以看出，思维领域的灵感之花，也是千差万别的。形成这种差别的原因，可以有多种多样：时代的、民族的、教养的、心理气质的都有关。据研究，年龄因素对灵感也有影响。歌德青年时代，写作《少年维特之烦恼》仅用了四个星期，作家完全沉浸在被爱情折磨所唤起的狂热的灵感里。他青年时代写的诗热情澎湃差不多是一气呵成的即兴创作。可是到他晚年写作诗剧《浮士德》的时候，青年歌德的那种“狂飚突进”的激情没有了。《浮士德》是歌德花了六十年的时间，用哲学的思辨推敲出来的哲理诗，十分艰涩难懂。郭沫若翻译了《浮士德》

后十分感慨地说：惠特曼解放了我，歌德又把我软禁起来，《浮士德》“使我刚解除了镣铐的心灵，又带上了新的枷锁。”（《序我的诗》）郭沫若《女神》以后的新诗，也出现了风格的变化。引起这种变化的原因是复杂的，但也与年龄增长有关。1936年郭老在回答蒲风的访问时，曾说过这样的话：“至于年龄，不消说，也有关连。一般的说来，年轻的时候是诗的时代，头脑还没有客观化，而到了三十左右，外来的刺激日多，却逼得逐渐客观化、散文化了。”⑨对于一个诗人、作家说来，灵感就意味着生命和艺术青春，灵感消失显示他的艺术源泉枯竭和创造能力的衰退。至于灵感在不同文艺形式的创作中的作用，大约可以分为即兴的和反省的两种。表演艺术有严格的时间的场景的规定性，灵感的作用只限于在规定的情景中，引导演员进入角色，完成表演动作。而小说、戏剧的灵感，在给作家提供启示之后，还需要将灵感唤起的内在的激动持续相当时间，在写作过程中，还会有新的灵感的启发，一直到作品的完成。灵感之于诗，在各种文体的创作中，可能最为直接。郭沫若说：“我的信念：觉得诗总当由灵感迸出．而戏剧、小说则可以由努力做出的。”（《写在〈三个叛逆的女性〉后面》）郭沫若曾经用这样一个公式来表示诗：“诗＝（直觉＋情调＋想象）＋（适当的文学）”说明诗要以直觉（灵感）的自然流露为上乘。这种以公式来表示诗歌创作的过程是很蹩足的，但它说明诗的产生与灵感来潮有关。

总之，灵感的主要方面是创造的，对人类社会的进步和文明有积极意义，但也有凭一时心血来潮的灵感冲动，造成破坏后果的情况。今天用科学研究灵感的目的、就是要使人类精神活动的这种奇妙的功能，达到控制和运用它，为人类造福的目

的。

三、写作习惯与灵感契机

灵感发生的过程，有时要由一些特殊的刺激和机遇引起，同时，作家长期写作形成的习惯和古怪癖好，也会起到诱发灵感的作用。

有的作家常常觉得自己只有在这种环境中，才能轻松愉快地进入写作。一旦满足了他所习惯的条件或气氛，他就仿佛进入了另外一个世界，要写的场景和人物活生生地展现在眼前，仿佛身上有一股唤起艺术想象和幻觉的“灵气”在推动着他，呈现出一种最佳的创作心境。

“果戈理一开始写作的时候，他就要先陷进沉思里，完全静默起来，他在屋子里一声不响地走着，你若是去和他谈话，他会请求你静着，不要搅扰他，随后他就钻进自己的‘洞’里。”⑩果戈理把自己写作的房间叫做“洞”，他写作之前的“沉思”、“静默”，可能是自己长期写作养成的习惯。据俄罗斯文艺批评家万垒赛耶夫介绍，果戈理一生十分勤奋，从不坐等灵感来了才写作，他常常把自己陷入寂寞之中，不同什么任何人谈话，他只有在紧张的工作而没有一点余暇的时候，才能召来灵感。据说果戈理许多精彩的小说构思，是在旅行中获得的，因此，他常常带着小说的笔记和稿子在外面旅行。1838年7月的一天，他来到一处山岗上的小酒馆里，屋里空气闷热，响着球声和操用各种语言的高声谈话。果戈理说：

“我不知道为什么特别是在那一瞬间，当我走进这所酒馆来的一瞬间，我想要写了。我叫人搬来一张小桌子，就在一个

角隅里，取出了纸夹子，于是在滚动的木球的声音下，在暖昧的喧噪声中，仆人们底奔驰中，在烟里，在窒息的雾围气里，我把自己忘失于奇异的梦里，一气写完了整整的一章，没有离开过坐位。”⑪

果戈理感觉到的这种灵感的体验，许多作家可能都经历过。问题是，为什么旅行会给他带来写作的快乐，这就是果戈理的工作习惯，反映他本人的个性心理特征。说心理学解释，一个人所以有各种特殊的习惯，乃是由一定的情景长期刺激，和他的某些有关的动作在他的大脑里形成了巩固的暂时神经联系，因此，当他再受到这一类情景的冲激作用时，就会自然而然地或自动地进行这些动作或思考。所以，习惯是在后天的环境里养成的，一旦某种习惯形成后，就有相对的稳定性，人在他所习惯的环境里从事某种工作，就会唤起一种潜藏在意识深处的情绪，产生不为人的意识所左右的心理流。灵感爆发的自动性，有时就可能是受到了这种潜在意识能量的驱遣。

所以，作家的写作习惯，是产生灵感的一种契机。灵感看似偶然的，但它又是必然的，每个作家有自己的写作习惯，也就有自己诱发灵感的契机。安徒生喜欢在森林中构思他的童话，一进到这种森林王国里，作家的观察就显得特别敏锐，他甚至能从一块树皮、一颗小松球上发现新的诗意，林中“每一棵伏满苔藓的残株，每一只绿色的蚂蚁强盗，它们曳着绿色透明的小翅的虫儿，好象拉着劫来的美丽的公主……。”

各个作家的写作习惯是千差万别的，有的简直近乎荒唐。据研究作家的手记、传记、书信、回忆录可知：席勒只有喝完半瓶香槟，把脚放到冷水盆里才能写作，契诃夫常常在嘈杂的住宅窗台上写作他的短篇，他的小说《猎人》完成于洗澡用的浴

棚里。莱蒙托夫把诗写在他随手抓到的纸片上，有人认为，他的诗先在自己灵魂里歌唱，然后才把它记录下来。普希金写作的旺季在秋天，"波尔金诺的秋天"，成了普希金惊人的创作力旺盛的同义语。有的作家把另一作家奉为守护神：康·巴乌斯托夫斯基说："司汤达的《罗马通讯》的任何一页都能引起我的创作欲。而且，我的东西与司汤达是那么地悬殊，连我自己都感到惊奇。"⑫有的作家把自己随时想到的句子、细节、构思写作纸条贴在写作间的墙壁上，写到需要处可顺手拈来。盖达尔写作习惯于走来走去，自言自语嘟哝着，有时还依靠同别人搭讪来启发自己的思路，他写好的稿子敢与别人打赌，能一字不差地背诵下来。海明威常常站着写作，他说他写作的秘密是：写到最得意之处停下不写，借助于潜意识的"发酵"，酝酿小说的续篇。费定写作时习惯于住在海边，大海的呼啸声有助于他的文思，相反，寂静的环境，反倒感到寂寞。福楼拜写作，常把自身和人物合成一体，进入深层的内心体验，他通常是通宵达旦的工作，他书房里终夜点着有绿罩的灯，成了塞纳河上夜航人的灯塔。列夫·托尔斯泰只在早晨才写作，他认为只有在早晨才能使头脑保持一种清醒的批判精神，而在夜间会写出大量胡说八道的废话。他认为陀思妥耶夫斯基喜欢在夜间写作，违背了他的天才。我国欧阳修的诗文，常常酝酿于"马上、枕上、厕上"。李长吉常常"骑驴寻诗"。高尔基写作习惯把烟斗叼在嘴上，……这些习惯动作所造成的条件反射，有利于启发作家灵感思维，唤起写作的兴会，如果，一时改变习惯，引导思路的环境破坏了，作家会感到十分败兴和恼怒。据《历史画家的故事》记载，清代画家傅山，友人与之索画，他谢绝参观闭门而作，友人以为怪事，于门缝窃视之，但见傅

山手握画笔，比比划划，哭哭笑笑，手舞足蹈起来，友人大为惊讶，破门而入，一把将他拦腰抱住，傅山感叹地惊呼："汝败吾画兴也！"于是，掷笔不作。还有一个例子是潘大临的作诗的故事。一日谢无逸问潘大临近来作诗没有？潘答曰："秋来日日是诗思。昨日捉笔得'满城风雨近重阳'之句，忽闻催租人至，令人意败。辄以此一句奉寄。"⑬上述轶闻的真实性如何，已无从查考，但在写作实践中，受杂事干扰，心情烦乱，挫败写作意味的体会，很多人都是有的，它可以说明灵感的产生可以因某种刺激和兴会引起，也可以因某种刺激而中断。

但是，对于灵感需要诱导和刺激的现象，不能作非理性主义的解释。西方某些学者把灵感同梦幻、神经错乱联系起来，甚至希望服用某种"幻觉剂"来人为地激发创造性的想象，使灵感的研究走入歧途。实践证明，某些写作习惯，某些兴奋刺激物，比如烟茶、咖啡、酒之类的媒介作用，可以因其人而不同。可以肯定一点的是：单凭感官刺激，单纯的意志和决心，都不能唤来灵感。黑格尔说了一句关于灵感源泉十分重要的话："香槟酒产生不出诗来。"引起灵感爆发的物质条件是实践。还是黑格尔说得有道理："它不是别的，就是完全沉浸在主题里。"如果果戈理不是对俄国社会现实有了深刻的观察和理解，他想写这时代的喜剧，已经"想得战栗了"，他光凭"沉思"和"默想"，关在自己的"洞"里，产生不了《死魂灵》。再引证黑格尔的话说："最大的天才是尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他。"⑭引来灵感的契机，多种多样，但它只是一种外在条件，只有长期积累，才能偶然得之。这是灵感来潮的规律。有人曾引证"李白斗酒诗百篇"，认为饮酒有助于灵感的闪现。

1978年美国《作家文摘》向全国知名作家征询饮酒与写作关系的意见，结果收到四十多人的答复。除少数人夸谈自己的海量可以增进文思外，多数人认为饮酒不能帮助灵感。相反，无节制地豪饮，还会带来伤身，引起斗殴，直至犯罪。美国许多有才华的作家，是文坛著名的酒鬼。如托马斯·沃尔夫（Thomas Wolfe）、马克·吐温，海明威、爱伦·坡、辛克莱·刘易斯等，有的在年富力强的中年夭亡。据董鼎山发自纽约的报告说："唯一能够在醉酒后创作的是爱伦·坡，费兹杰拉德说他在清醒时所写的东西比醉酒时所写的精彩得多了。福克纳往往认不清自己在酒醉时写的东西。"董鼎山先生的结论是"酒癖无助于灵感"⑮。（载《读书》1981年4期）不过饮酒，包括吸烟、饮茶、咖啡之类，是否有助于灵感，这个问题需要作科学的心理和神经功能的测试，才能断定。因为，文学史上饮酒、饮咖啡和茶写作的作家很多，巴尔扎克就曾赞美咖啡给予了他的灵感，我国古代诗人、作家写下了那么多的饮酒诗，留下了那么多文人与酒的轶事。鲁迅还专门作过《魏晋风度及文章与药及酒之关系》的讲演，我想饮酒作为一种写作习惯、一种兴奋的刺激物，饮少许助兴对创作可能还是有关系的。如果肆酒成癖、每饮则烂醉如泥，昏昏然不知其所以，不要说唤起灵感，恐怕就是一般的思维都混乱了。这样的问题，似乎不在本文讨论之列。

四、灵感从何而来

以为灵感可以单从某种物质刺激产生，或者认为灵感来自自身之外的"神授天附"，都是错误的。关于灵感的源泉，唯

物论与唯心论存在着长期的论争，马克思主义者不相信“神性着魔”的鬼话。“以为艺术是艺术家‘灵感’爆发，象鼻子发痒的人，只要打出喷嚏来就浑身舒服，一了百了的时期已经过去了。”（鲁迅：《论“旧形式的采用”》）灵感的源泉从何而来？今天大家都比较能够接受的一种说法是：灵感是在辛勤劳动和生活积累的基础上产生的。这从认识论和反映论的原理去阐述灵感的意义，有一定道理，不过仅仅停留于此作泛泛而论，对于灵感的许多秘密还无法揭开。比如，引起灵感的材料是怎样来到作家的头脑的呢？人的头脑怎样将这些信息进行储存、传递、处理，使它们在转瞬之间发生思维领域里质的飞跃呢？灵感千变万化，神秘莫测的创造力又是来自何方呢？解释这一系列问题，不能只用思辨的方法，而要用实验、分析的系统的方法，还需要借助于诸多边缘学科如脑科学、思维、语言、逻辑、生理、心理科学的配合，进行综合研究。

钱学森同志提议创立一门“灵感学”，他对于用科学的方法研究灵感指出了两条道路：一是走宏观的古老的心理学的道路，二是走微观的新型的脑科学道路，最终揭示灵感的脑机制。不过从目前脑科学研究的成果看，如何从分子和细胞水平上弄清学习和记忆的脑机制，还有许多难关没有攻破，距离微观的脑科学道路解释灵感的目标还太远。钱学森同志提出的通过研究神经细胞轴突和树突的具体动作、性能，去揭示人的思维的联系还只是一种设想。今天，我们还只能沿袭古老的心理学的方法，对灵感作某些有限的解释。据考查已经取得的研究方法和成果，大约有以下几个方面。

（一）“记忆检查”法。这种理论由美国卡内基——梅隆大学心理学教授H·A塞蒙提出，他认为，人为什么能在某一瞬

间产生直觉引起灵感出现顿悟呢？原因是：他能很快地在记忆中把他原来熟悉的组块认出来，就好象在百科全书中，如果我们把索引找到的话，我们就能从索引中找对那个内容一样。刘欣大同志在《灵感：思维莽原上的昙花》一文中，对这种理论进行解释。他认为，人的记忆能力有三种，一是瞬时记忆，也叫感觉的存贮，仅能持续一、二秒钟；二是短时记忆，也叫短时存贮，仅能持续一、二分钟；三是长时记忆，可保持长久，乃至终生不忘。塞蒙所说的“组块”，即短时记忆中所保持的单元。塞蒙认为，贮存在记忆中的形象不象电影底片，而是“一些节和链”，类似象树枝那样的网络，存贮在脑中不是原来刺激的形象，而是关系的结构，也可能是图形各部分的关系、也可能是一句话的意义彼此之间的关系。如果科学家和作家，“在某一方面的知识（信息）存贮已达饱和，正在酝酿突破，一个纯属的偶然事件触发，“索引”找到了，纲举目张，一网激动，脑子里象翻腾的大海，浑身被创造欲所震颤，……一幅创造性的蓝图闪现了！这就是直觉，顿悟，灵感。”毛星同志在《〈论灵感〉读后随想》一文中，发表了与刘欣大类似的看法。他认为人脑是一个巨大的知识信息的贮存器，它储存了大量资料，待机而发。人脑与电脑不同，电脑只能按机械规律运动，而人脑无比灵活自如，所以人脑有灵感、电脑没有灵感。从上述解释可知，灵感丰厚的源泉，来自个体经验的沉积，有其必然性，它的产生起自意外的客观信息的激发，故有其偶然性。所以，灵感不是神的启示，也不是无缘无故的天外飞物，而是出自主体经验的积累和客体信息引发的结果。灵感的出现虽然不可预言，但它是寓必然于偶然之中，我们不能到偶然性的荒漠中去期待灵感，而应当到必然的天地里去寻求。

（二）潜意识的自动跃起。持这种观点解释灵感的人，都十分重视潜意识（一作无意识）的作用。比如英国的李斯托尔伯爵在所著《近代美学史评述》一书中认为，灵感是"以一种特殊的、易于感受的记忆作为先决条件"的。"它靠无意识来提供大量丰富的想象"。（见蒋孔阳译本第85页）孙非在《艺术创造的心理条件》一文中认为，在灵感爆发之前，无意识的心理能量，早已在酝酿，在阈下已进行过各种脑电讯号的组合，传递尝试，一旦对上密码，开关瞬息接通，于是在一秒或数秒钟内能量突然释放，并在意识中加以呈现，这就是灵感⑯。刘欣大同志提出用无意识的梦境来解释灵感，他引证弗洛依德关于《释梦》的原理认为，睡眠第一阶段前的半睡状态，最容易出现幻想，据测试人的脑电波表明，一个人闭目养神、无思无虑时，脑电波为慢波（alpha节律），努力工作，睡眠接受刺激时，脑电波为快波（beta节律）而朦朦胧胧、半睡状态时，脑电波则显示为，比慢波幅度更小的theta波。"这个状态称为，幻想'（thie rerreiestate)或'微明'（the'twilight"state），时间极为短促。"灵感常常爆发于摆脱了意识控制的一瞬间。它是人脑突破了习惯思维，跃入越轨思维的产物。提出这种见解的有陶伯华，他在《灵感触发规律初探》一文中说：人的思维一般受一定的意识和世界观支配，是一种循轨的定向思维。但当科学家艺术家在考虑构思或解决某一问题时，传统思路的优势兴奋中心，可能有一些潜沉的知识信息被激发起来，十分活跃地进行分解组合，优先地显示了解决问题的答案，出现越轨信息，跃入自觉思考，把科学家、艺术家的思考，引向答案所在的相反方向，出现了顿悟、灵感爆发了。但是，这种潜意识的自动跃起，并不是非理性的直觉，它是在进行了多次自觉思

考失败之后，而产生的突变，以自觉思维的渐进性为其飞跃的前提和基础。因此认为，灵感的偶然性、自动性，并不是不可认识的，它是辛勤劳动的果实，是在自觉思维过程中，越出常轨而爆发出来的思想火花。

（二）直觉能力的心理气质。所谓直觉，容易使人同克罗齐的艺术即直觉，以及柏格森非理性的直觉主义联系起来。其实，柏格森对直觉的定义是这样的，他说："所谓直觉，就是一种理智的交融，这种交融使人们自己置身于对象之内，以便与其中独特的、从而是无法表达的东西相符合。"⑰即是说，直觉能力，是一种不加思索、直接地、整个地把握事物本质特征，从而进入意识深处的特殊感觉能力。它不完全是反理性的下意识，也不是纯理性的思维活动，它是介乎感觉与理性之间，感觉与理性一碰即合的高级感受方式，是人脑的一种特殊功能。这种能力在实践中常常出现。比如，在伦琴发现X射线之前，已经有另一个物理学家注意到这种射线的存在，可是被别人忽略了的现象，伦琴却凭自己的直觉能力注意到了。屠格涅夫写《父与子》前，他在旅行的客车上，偶遇一位俄国医生，跟他谈上几句话，一下子使作家正在进行的尚未明确的主题和构思得到升华，从而发现了他正在探求的新人形象和气质，和被后来称之为"虚无主义"因素的思想。所以，直觉又是一种突如其来的理解或颖悟，作家在生活中一下子捕捉到独特的有意义的东西，就是一种直觉能力。爱因斯坦称直觉为"真正可贵的因素"。灵感受外界信息直接引起的思想飞跃，就与这种高级感觉能力有关。

同时，人的直觉能力又受其思维习惯和心理气质的影响。国外科学史家，将科研人员的思维方式和心理气质分为"反应

型”和“被动型”以及介乎“反应”与“被动”之间的三类。“反应型”，又称为“猜测型”和“直觉型”；“被动型”又称为“古典型”和“逻辑型”。前者对外界影响反映强烈，有难以满足的好奇心，他们善于利用智慧的闪现，思维的飞跃和预感从事他们的工作。而属于“被动型”的人，他们只是缓慢而刻苦地积累知识，他们“恰如泥瓦匠垒砖砌墙一样，直至大厦最后竣工。”⑱至此，可以看出，现代心理学对灵感的研究，已经取得了很大的进展，灵感布下的神秘迷雾正在逐步揭开，它的产生的源泉不是单一的。“我们说阿诺德有了灵感，并不是指从天使或缪斯那里得到了灵感，而是指从牛津或拉戈比教堂得到了灵感。我的意思是说，这些被感知的客体激发并刺激了阿诺德先生，使他进入到创作活动。”⑲可见，灵感并不神秘，它的产生出自主体的经验，出自主体的身心状况和意识、气质，也出自客观信息的引爆，包括了主体和客体多种因素高度融合的特征。阿诺·理德的这个意见，可说是把灵感不可知的神话戳穿了。

当然，从历史到今天，并不是人人都相信有灵感之物存在的。有的虽然不反对有灵感现象出现，但不主张把它的作用估计过高，他们认为，灵感只对一些小型的艺术作品创作有用（如一首短诗），对于艺术上的长篇巨制则显然无能为力，而更需要由理性控制的卓越的艺术才能；有的还认为，宣传灵感对创作无益，反而有害。我觉得存在这些不同认识是不奇怪的，灵感并不排斥技巧和技术的熟练，任何不借助于艺术媒介的灵感，都只能是非非之想。我们只能更深入地研究灵感，才能更好地认识它、利用它，有分歧、有不同的看法，正反映了对灵感有深入研讨的必要。

五、灵感的可控性

灵感的闪现，扑朔迷离，难以捉摸，那么灵感是不是可以控制的呢？钱学森同志预言："一点是肯定的，人不求灵感，灵感也不会来，得灵感的人，总是要经过一长段其它两种思维的苦苦追求来准备的。所以灵感还是人自己可以控制的大脑活动。"⑳因为，灵感不是单凭偶然因素可以唤来的，灵感酝酿的过程需要条件，我们可以从这里入手摸索到灵感的规律，找到控制它的方法。

（一）强烈的内在要求和巨大的资料积累是灵感产生的前提。心理学上认为，人从事的任何一项工作，都要受一定意志或欲望的支配，意志和欲望给工作带来巨大热情和动力。灵感爆发之前，一般都要经历解决问题抱有强烈愿望的阶段。在为了实现某种预想目的的意志行动的推动下，科学家和作家都要自觉地进行艰苦的资料积累和长期的紧张地思考、甚至这种思索达到念兹在兹、废寝忘食的"无我"境地。灵感虽非意志强求所得，但它是紧张思考中，突然跳出来的思想颖悟。所以说："人不求灵感，灵感也不会来。"灵感的突然爆发，好象与偶然因素的刺激有关，但是，"机遇只垂青那些懂得怎样追求她的人。"（查里·尼科尔语）巴斯德说："在观察的领域中，机遇只偏爱那种有准备的头脑。"㉑没有准备也不会有机遇。如果没有对自己工作的着迷，使你常常下意识地去想它，也不会有灵感的光临。作家、科学家都希望自己获得创造性的灵感，但他们更懂得灵感不会去光顾一个懒汉和懦夫，他们只是犍牛般地工作，在十分之九、百分之九十九的劳动和汗水

中，祈求灵感的十分之一、百分之一，乃至万分之一。

灵感的积累过程，这是可以被人们控制的。据美国心理学家瓦拉斯（Wallas）研究创造性思维的阶段论表明：人们的创造性思维过程分四阶段，第一是准备期，这是在创造的方向上，作一般的知识积累；第二是酝酿期，这时可能遇到百思不解的停滞状态，创造仿佛中断了，其实潜意识仍在进行紧张工作、进行新旧信息的重新组合，酝酿着飞跃；第三是豁朗期，久思不得其解的难题，豁然开朗，或因偶然的机遇触发，一通百通，呈现出柳暗花明的新局面，——这就是灵感爆发了。第四是验证期，将灵感提示的顿悟付诸实践，发展、完善自己的创造。这是创造性思维的过程，也是灵感的过程。几乎每一个有实践经验的作家，都懂得如何去创造条件，迎接灵感这位不速之客的来到。作家王汶石把灵感比作"石油贮存在仓库里"。他说：这种经验和感情积累丰富了，直到某一天，听了一个报告，碰到一个人或某人的几句闲谈，甚至于只是到了一个新地方或旧地重游等等，忽然得到启发，"就象一支擦亮了的火柴投到油库里，一切需用的生活记忆都燃烧了起来，一切细节都忽然发亮，互不相关的事物，在一条红线上联系了起来，分散在各地的生活细节，向一个焦点上集中凝结……"㉒（《谈小说创作》作家出版社第244页）许多梦中做诗、酒后兴发的传闻，如果是确凿有据，那也不过是积累达到了饱和，于意外获得了灵感的闪光。

（二）掌握科学的用脑方法。灵感是人脑的一项可贵的创造功能，大脑是灵感思维的物质。"迅速前进的文明完全归功于头脑，归功于脑髓的发展和活动。"㉓正确地使用脑，掌握脑功能的生理节律，才能充分发挥脑细胞能动思维的作用。前

面分析过的作家、艺术家奇奇怪怪的写作习惯，就与大脑的生理节律有关。比如，有的人习惯在万籁无声的安静环境中写作；有的觉得吵吵嚷嚷更有助于他的文思。有的习惯于夜间写作，到了夜间脑细胞机能亢进，思维焕发；有的只在清早和上午头脑清醒，想象丰富。有人因此将前者脑功能特点，比附为"猫头鹰型"，后者称为"百灵鸟型"。福楼拜的窗户，成为船夫夜航的目标，他是属于"猫头鹰型"的例子，托尔斯泰只在早晨工作，他是属于"百灵鸟"一类。动物病理学家贝弗里奇研究产生直觉（灵感）的心理认为，摆脱一切干扰和烦恼，不使注意力中断和分散，一段紧张工作之后，悠游闲适和暂时放下工作的时间更容易产生直觉（灵感）。贝弗里奇还引用华勒斯的话说："直觉总是出现在意识的边缘而不是中心，他认为应该花力气去捕捉直觉，密切注视出现在思想的激流和回浪，而不是主流中有价值的设想。"㉔这段话说明灵感常常产生于越出常轨，跳出意识中心的回流中。思考受一种主观定向限制太死，或者精力过于疲劳，呈现紧张状态，灵感不易爆发。席勒的朋友柯勒曾给他写信，怨恨自已写不出东西。1877年12月1日席勒回信说："你抱怨的原因，在我看，似乎是在于你的理智给你的想象加上了拘束。我要用一个比喻把我的意思说得更具体些，当观念涌进来时，如果理智仿佛就在门口给予他们太严密的检查，这似乎是一种坏事，而对心灵的创作活动是有害的。"弗洛依德在《释梦》中，引用了席勒的这一番话，意在解释做梦的心理机制，但它同时说明了，凡创造性心灵所在之地，理智总是"放松了它在门口的监督。"㉕所以，有的作家在写作前总是要力求"虚静"、使自己全身筋肉、思维放松，写不出不要硬写。有的作家、科学家证明，灵感常常发生

在紧张思考的间隙里，有的说，睡眠和起床之间半小时，非常有助于发挥创造性的任何工作；有的说躺在床上睡不着时，产生了出色的设想；有的说，在上下班的路上，乡间散步，洗澡，欣赏音乐，随便摸摸弄弄，不受任何干扰的自觉思维，常常是孕育灵感的温床。

（三）广泛学习，吸收新知识，开阔思路，触类旁通。人在实践中总喜欢用一种习惯的思路和固定的思维方式考虑同一问题，这是思维的正常现象，但它也有不利于学习和创造的一面。比如，作家在构思一部作品时，如果他的思路总是离不开过去的经验材料，或者受阅读别人作品的影响，跳不出人家结构的圈子，那就很难有突破和创新。作家的思考如果受了传统思考条件的限制，就很难写出有独创特色的作品。所以，固定的循轨思路，对创造性的思考，有时可能会成为一种惰性，一种束缚，把人的思维引向绝境。要使我们的思考摆脱条件限制的作法，需要有标新立异的好奇心，广泛吸收新的知识，借助于其它意象的旁通。比如，象王羲之从鹅掌拨水学习书法、张旭的草书受灵感于公孙大娘舞剑一样，祖国的名山大川，花枝柳影、鸟语兽形常常给人意外的启发。

还有的人认为，讨论（特别是与外行人讨论）也会促进思想活跃。肖伯纳曾说：两个人交换苹果各得其一，如果交换两种思想可以得二至三种思想。还有人认为，摆脱常规思路的另一方法是暂时放弃。思考受阻隔，或者文章写好之后，搁置一段时间，使旧的联系遗忘或淡薄后，可能从新的角度生出新的想法。许多老作家总是告诉年青作者，稿子写好后不要急于寄出，放置几天，再回头阅读，自己会发现许多疏漏之处，自己也会把它改好。

总之，人的认识能力是发展的，灵感的隐秘也只能在人类认识发展的阶段中逐一披露。著名的科学家钱学森预言："掌握了灵感学，人的创造能力，将普遍地极大提高。"笔者相信有这样的时候，但是，不是在今天，而是寄希望于人体科学，脑生理科学，思维科学高度发达的未来。

---

①⑫《金蔷薇》第24页、124页。

②⑩⑪万垒赛耶夫：《果戈理是怎样写作的？》第38页、38页，40页。

③《关于形象思维问题的一封信》此文本书收入。

④引文见本书樊挺岳《论艺术灵感》。

⑤何其芳：《诗歌欣赏》第6页。

⑥列夫·托尔斯泰：《致阿·托尔斯泰娅的信》（1873年）《论创作》第166页。

⑦契诃夫：《论文学》第404页。

⑧郭沫若：《评国内的评坛及我对于创作上的态度》《文艺论集》

⑨彭放编《郭沫若谈创作》黑龙江人民出版社第二版第23页。

⑬转引自《朱光潜美学文集》（一）第529页。

⑭黑格尔：《美学》（一）第364—365页。

⑮董鼎山：《酒癖无助灵感》，载《读书》1981年4期

⑯孙非：《艺术创造的心理条件》载《美学》第4期

⑰《形而上学导言》第3—4页。

⑱㉑㉔参考W·1·B·贝弗里奇：《科学研究的艺术》第144—155页，35页，79页。

⑲阿诺·理德《美学研究》，载《美学译文》（一）第84页。

⑳钱学森《系统科学·思维科学与人体科学》，载《自然杂志》1981年第1期。

㉒王汶石：《谈小说创作》作家出版社第244页。

㉓《马克思恩格斯选集》第三卷第515页。

㉕《外国理论家·作家论形象思维》第191页。

创作迷狂与艺术灵感

陶 伯 华

在文艺创作中，灵感的出现常常是跟作家、艺术家非自觉的“迷狂”状态联系在一起的。

郭沫若同志在回忆《女神》的创作情景时说：“我在一有冲动的时候，就好象一匹野马”，“任一己的冲动在那里跳跃”，并感受到“一种神经性的发作”，自己也“觉得有点发狂”①。巴尔扎克在创作中也时常产生幻觉，他曾为高老头的死而悲痛欲绝，又曾象对着真人一样大动肝火地痛骂作品中一个他正在揭露的人物的卑劣行径。

文艺史上，不少作家、艺术家都以自己的亲身感受描述过与此相类似的情形。他们说，文艺创作中一旦受到艺术灵感的袭击，就会感情冲动，不能自已，出现一种如醉如痴、物我不分的迷狂状态。在这种迷狂状态中，笔下的艺术形象仿佛受到了另一种力量的支配，会摆脱作家、艺术家大脑意识机构的随意控制而自己行动，“许多场面会自动产生”，用不着“事先准备和揣摩”②。这时，作家、艺术家就会意不由己、情难自禁地跟着自己创造的艺术形象走，惊讶地看着他们自己在活动，在按照自己的性格说自己的话，走自己的道路，决定自己的命运。而这些话、这条道路、这种命运往往突破了作家原来的有意安排，甚至完全出乎意外，然而事实却证明它非常符合生活的客观逻辑，具有很大的创造性、真实性。列夫·托尔斯泰

在谈《安娜·卡列尼娜》的写作时说："关于渥伦斯基在和安娜的丈夫会面后怎样扮演他的角色的一章，我早已写好了。我开始修改，可是，渥伦斯基完全出乎我意料之外，毫不迟疑地开枪了。现在呢，对进一步的发展看来，这却是有机的必然了……"③阿·托尔斯泰在谈自己的创作体会时也写道："这些人物开始成为活生生的人。他们过着独立的生活，甚至还常常牵着创作者本人——作家走。'真见鬼，本来按提纲应该这样，可结果成了什么样子。'这恰恰很好，说明艺术创作品成了真正的艺术作品了，它有血有肉，充满了生命力。这是一个十分有趣的现象。我在写作最紧张的时候，自己也不知道人物五分钟之后会讲些什么，我怀着惊讶的心情注视着他们。"④他还以福楼拜的写作为例，说他写《包法利夫人》时，自己也不知道小说里将发生什么，他自己也在猜度这个女人会不会回头。

这种奇特的创作现象用"迷狂"两字来概括可能是很恰当的。他包含了"热狂"的意义，然而又不光是一种感情上的极度激动；它还具有失去意识控制，进行非自觉的潜意识活动的意义。人类创造活动中这种反常的非自觉精神现象，是一时的如痴如狂，而不是真痴真狂，不是精神病人无理智的疯狂。西方流行的一句谚语："天才类似于疯狂"（genius is akin to madness），这"类似于"（is akin to）用得是很贴切的。

在灵感理论上，首先把艺术的创造性与诗人非自觉的迷狂状态联系起来考察的，是唯物主义大师德谟克利特（约公元前460—前370）。古罗马历史学家西塞罗写道："我曾经常听人说，一个人如果没有心灵的火花，没有一种近似狂热的气质，他就不能成为一个优秀诗人（德谟克利特和柏拉图著作中都有这种说法）"⑤，"德谟克利特认为，没有狂热，任何一位

诗人都不可能成为伟大的诗人，柏拉图也这么认为。”⑥贺拉斯也在自己的著作中写道：“德谟克利特相信天才比可怜的艺术要强得多，并且把头脑清醒的诗人排除在赫利康（神话中诗神所居之山——引者）之外。”⑦

然而，从现有的德谟克利特言论残篇中，我们发现他并未把诗人创作中的下意识迷狂状态归因于“神性的着魔”。灵感问题上，“神性”论的始作俑者，是古希腊唯心主义大师柏拉图（公元前427—前347）。他断言：“不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。”⑧“在现实中最大的天赋是靠迷狂状态得来的，也就是说，迷狂状态是诸神的一种赏赐。”⑨从这些言论中，我们可以看到，柏拉图抓住诗人创作中出现的迷狂——自觉意识过程的暂时中断，乘机否定了人的理智活动，而代之以超自然的神的能力，从而导出了艺术灵感来自天国神灵的结论。

柏拉图的神赐迷狂说曾长期在欧洲流行。现代西方的一些没落的艺术流派更是竭力吹捧、渲染、散布他的理论中的反理性毒素。他们甚至把创作中伴随灵感出现的迷狂状态同病态幻觉、错觉、精神错乱联系起来，有的还想用某种“迷幻剂”来人为地制造创作中的迷狂状态，以期望从这种精神状况中激发出灵感。在他们的研究中，也有一些积极的科学成果，例如弗洛伊德心理分析学对人的潜意识的研究。但这个学派把人的潜意识抬高到一种至高无上的荒谬地位，认为在所有人的潜意识中都隐匿了意识所不敢承认的本能欲望的冲动，而这种动物式的本能欲望的冲动要突破意识的制约，只有靠下意识的迷狂状态。于是，他们要求作家在艺术创作中去作“白昼梦”，去放肆地描写下意识，包括下意识的性心理，让“内心生活”、“自

然真实”不受约束地流露出来。这种理论，把在迷狂状态下引导作家创作的力量，由柏拉图的闪着圣洁之光的“神性”干脆换成了野蛮的“兽性”。

“神性”论者也好，“兽性”论者也好，他们在这两点上是共同的：第一，他们都把创作中这种非自觉迷狂状态与自觉的艺术实践绝然对立起来，认为前者真实、独创，后者歪曲、模仿；第二，他们都把引导作家、艺术家在迷狂状态中进行创作的某种意识不到的力量，与人类对客观世界的正确反映——理性认识的成果绝然对立起来。他们可以把这种力量，或者归诸于上帝的“神性”，或者归诸于狂人的“兽性”，但就是不肯归诸于人类的“理性”。很明显，如果我们不能从理论上解决这两个“绝然对立”，给在非自觉迷狂状态中出现的这种创造性艺术灵感以科学的说明，我们就不能彻底扫除在灵感的发生机制上笼罩的种种神秘主义、唯心主义、反理性主义的迷雾，把灵感这一奇妙的飞跃之翅从上帝、天才、狂人的身上夺回来。

那么，在迷狂状态中推动创作的异己力量到底是什么呢？是天上的神性？是在潜意识中潜伏的兽性？还是理性，是人类自己的力量呢？如果说是理性，是人类自己的力量，那作家、艺术家为什么又意识不到呢？并且它与生活的客观逻辑为什么又是如此一致呢？现代科学的发展已为我们回答这些难题准备了材料。

我们知道，人类自觉意识是人脑以革命的能动的方式对客观存在的反映。用现代信息论的术语讲，是人脑以自觉的形式进行的高级信息反映过程。在人类能动的认识反映活动中，客观信息转化为主观意识，它的存在形态和物质载体都要变。信

息确实不是物质，不是能量，但它离开了物质载体，离开了能量动力，就无法输进、输出、处理、存储。在客观世界，信息寓于万事万物相互联系中，借助光、电、声、磁等载体传送。进入主观世界后，它在感官中必须由物理能转化为生物电能，才能输入大脑皮层。在大脑皮层中，它又以电——化学模式寓于两种观念形态之中。一种是由感觉、知觉、表象组成的第一信号系统，这种观念形态保持了客观事物的直观形象性，是一种直接反映；另一种是语言文字组成的第二信号系统，这种观念形态扬弃了客观事物的直观形象性，是一种间接反映。然而它能够借助语言文字的概括性，直接揭示事物间的本质联系，进行抽象的概念思维；借助语言文字的指物性，控制、表达、交流第一信号系统的活动，进行具体的形象思维；此外，与人有利害关系的客观信息还以感情体验的形式，在大脑皮层和丘脑、下丘脑、网状结构间建立暂时神经联系。

事物之间的联系具有层次等级性。一些最基本最普遍的联系具有最大的信息量。它们作用于人的神经系统，就使某些部位的神经元经常分泌某些化学传递物质，这样就使突触的导纳上升，形成特别敏感的神经通路。这些特殊的神经通路，是人的历史的实践活动，“亿万次地使人的意识去重复各种不同的逻辑的格”⑩的结果，因而构成一种特殊的逻辑——生理结构，成为客观信息的又一种特殊的生理载体。

神经网络的可塑性不仅表现在突触导纳的改变上，而且表现在树突的增生和联络结构的变化上。成年人的有些脑细胞，一个神经元上可增生出六千多个树突。而在人的幼儿时期其增长更是明显。近年来的研究证明，神经细胞的有丝分裂可以持续到出生后的六个月，处于分离状态的脑细胞至三岁前才完成

70—80%的树突生长和突触联结。人的基本行为方式正是这一时期印入大脑，从而塑造出人类特有的神经元之间的组合结构。人脑特殊的神经结构和活动能力的形成，既受制于先天的遗传因素，又取决于后天的社会信息。

以上，我们分析了客观信息在人脑中反映和存储的两种基本物质载体：电—化学形式和神经元功能结构形式。神经元功能结构的改变（神经元突触导纳的敏感和新的突触联系的建立）所反映的信息联系比电—化学模式所反映的信息联系更稳定，而后一种联系正是由于反复的大量的信息刺激神经元的结果。正是凭借后一种更稳定的联系，自觉意识就在一般的观念、概念、情感系统中抽象出更深层次的逻辑范畴。这种逻辑范畴能被人们自觉意识到，而神经元之间的逻辑——生理结构由于已成为一种定型的生理功能、潜在的生物本能、习以为常自动化的生活习惯，则不能被自觉意识到。然而，不能意识到并不等于不存在。恰恰相反，它不仅存在着，而且还具有一定的信息加工处理能力。从现代控制论的观点看，信息加工的过程，无非是控制者系统组织内已经编码和结构化的约束性信息与感受器从外界接受的非约束性信息相互作用的过程。人脑是最高级的控制系统，它在个体发育中能通过社会实践把来自外界的非约束性信息不断变成约束性信息而使自己原来的组织提高到更高程度，实现进一步的自我组织。这种进一步的自我组织不仅表现在思维意识机构的不断完善上，而且表现在脑的其它一切心理和生理结构中理性化的约束信息的不断增多上。这些结构中日益增多的凝结的约束性信息，同样具有一定的信息加工和决定行为方式的能力，它反作用于大脑反映活动必然产生一系列特殊的理性认识功能。这样，一旦作家笔下的艺术形象

与它发生共鸣，一旦作家在情感激荡下出现物我不分的创作幻觉，它就能以非自觉的本能的方式暗中规范着人们的思维、情感活动，内导着新的信息处理过程，纠正着作家错误的构思设计，从而使作家感到一种意不由己、情难自禁、笔被外力推动的非自觉迷狂状态。

清朝画家张庚写道："当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是，而忽然如是者是也。谓之为足，则实未足，谓之未足，则又无可增加。独得于笔情墨趣之外，盖天机之勃露也。"⑪张庚把这种"发于无意"的创作归因于"天机勃露"，显然是错误的。如我们前面分析的，创作中这种不期然而然、不自觉的信息处理过程，其实是自觉的理性逻辑认识和情感体验在长期的社会实践中历史地积沉于神经生理结构中的结果。逻辑的东西是摆脱了各种偏向的历史必然的东西，因而它的精神产物自然也就符合生活的客观逻辑，具有理性的普遍性、真实性。由此可见，作家、艺术家在创作过程中遇到的人物形象的自己活动，其推动力还是理性的，还在作家自己大脑中。这种非自觉的本能活动和自觉的逻辑思维、情感活动在总的方向上是一致的，在对客观信息的反映上是同一的。正是在这个意义上，马克思说："密尔顿出于同春蚕吐丝一样的必要而创作《失乐园》。那是他的天性的能动表现"⑫。拉法格认为法国哲学家塞巴斯丁·麦西说的"本能是先天的思想"，是"完全正确的"⑬。据此，我们认为作家清醒的意识、正确的世界观不仅不破坏、不影响迷狂状态中出现的创作灵感，而且从先后顺序讲，正是自觉的意识心理活动在社会实践的基础上造成了作家大脑神经网络中的逻辑——生理结构，造成了在这种非自觉精神状态中进行的信息处理现象。我们应该把这两种精神活动在

共同的理性基础上统一起来。托尔斯泰的作品是"俄国革命的一面镜子"，然而它们的创作既有清醒的世界观的指导，也有过非自觉的写作过程。鲁迅既是伟大的文学家，又是伟大的思想家和革命家，丰富的斗争阅历，锐利的思想见解，自觉的"遵命文学"，不仅没有妨害他的创作灵感，妨碍他"凝神结思"后的"一挥而就"，相反，还促使它的作品写得更真实、更深刻、更富有艺力魅力。把意识和下意识，清醒的自觉性和迷狂的非自觉性绝然对立起来，看不到它们的相互联系、相互过渡、相互转化，看不到它们共同的理性基础，就会把创作中的非自觉的迷狂现象或者高抬为天国的"神性"，或者等同于低级的动物性。而这两种极端的灵感理论都不能正确地解释艺术创作中在非自觉迷狂状态下诞生的艺术形象为什么同样具有人类理性的创造性、普遍性、真实性。

在迷狂状态中出现的创造性艺术灵感，不仅不与正确世界观指导下的自觉创作相互排斥，而且认识了这种艺术灵感的触发规律后，还可以有意识地创造条件，诱发这种非自觉创造性精神活动出现。从上面的分析中，我们可以看到，在艺术创作中，要促成这种诱发，必须在以下三个方面作出自觉的努力：

第一，要积极投入认识世界、改造世界的社会实践活动，在这种社会实践中"亿万次地使人的意识去重复各种不同的逻辑的格"，从而改造自己的大脑神经化学网络，造成丰富而深刻的逻辑——生理结构。没有这种丰富的深刻的逻辑——生理结构，就根本不可能发生非自觉的创造性信息处理活动。而不到生活中去，不通过自己辛勤的劳动和艰苦的探索，积累丰富的生活感受，输入大量的客观信息，也就不可能有一个构造特殊的大脑。正是在这个意义上，无产阶级革命文学的奠基人高尔

基在给青年作家谈创作时明确指出："必须在创造新生活的广泛的象暴风雨似的劳动之流中，寻求灵感与材料。"鲁迅的《阿Q正传》写得那么快、那么深，就是因为他长期观察生活，深入解剖"国人的灵魂"，社会上阿Q这类人物的特征"早已烂熟于心"的结果。所以，当晨报编辑向他约稿时，他"经过一提，忽然想起来了"，结果便能"一挥而就"，当晚就写了第一章。

第二，作家笔下的艺术形象的性格逻辑必须与作家头脑中的逻辑——生理结构合拍。如果不合拍，作家创造的形象性格根本是自己不熟悉的，那么即使这个作家其它方面的生活很丰富，也不可能诱发非自觉的信息处理活动。把熟悉游击队生活的法捷耶夫与熟悉资本主义社会生活的福楼拜的艺术创作活动对调一下，让福楼拜去写美谛克、法捷耶夫去写包法利夫人，可以肯定不会产生现在这样的人物结局。因为这种结局尽管作家一时没有意识到，或一开始作了错误的安排，但它实际上已作为一种事物发展的必然结果蕴含在人物基本性格逻辑和作家在这一方面的逻辑——生理结构中了，它总会在具体创作过程中通过种种偶然因素而展现出来。

第三，作家要全身心地投入创作实践，进入艺术角色，才能出现"神与物游"、如痴如狂的迷幻状态。艺术创作是在情感推动下的形象思维活动。当作家完全进入角色时，就会发生强烈的感情共鸣，产生不分物我的迷幻。汤显祖写《牡丹亭·忆女》一场时，写到春香陪老夫人一起到后园祭奠死去三年的杜丽娘，睹物思人，哭唱"尝春香还是你旧罗裙"时，情发于中，真切地触动了人生的伤心处，自己也不由得跑到柴屋里悲悲切切地痛哭起来。陀思妥耶夫斯基也写道："在那些漫漫的

长夜里，我沉湎于兴奋的希望和幻想以及对创作的热爱之中；我同我的想象、同亲手塑造的人物共同生活着，好象他们是我的亲人，是实际活着的人；我热爱他们，与他们同欢乐、共悲愁，有时甚至为我的心地单纯的主人公洒下最真诚的眼泪。”⑭只有在这种物我不分的迷幻状态中，作家笔下人物的性格逻辑才能与作家脑中的逻辑——生理结构发生共鸣，融为一体，从而诱发在潜意识中进行的创造性信息处理活动。

至此我们可以明白，柏拉图提出的灵感是诗人在一时的迷狂中与神契合的结果，其实不过是艺术家在进入角色、产生物我不分的迷幻时，艺术形象的性格逻辑与作家大脑神经网络中的逻辑——生理结构契合的结果。只有在科学地揭示出这种艺术灵感的诱发规律之后，我们才能有说服力地作出这样的结论：那种使作家、艺术家感到迷惘，而又在暗中规范、内导着作家的思维和情感活动，推动着作家笔下人物自己行动的“外在力量”，根本不是什么“诗神的赏赐”，不是与理性对立的超自然的“神性”和潜意识中的“兽性”，而是理性自身，是人的力量自身。其特殊性仅在人们不能自觉意识到这种生理化了的理性力量罢了。现代科学的阳光就这样无情地扫除了从柏拉图时代以来笼罩在灵感理论上的这一层又一层的神秘主义、唯心主义、反理性主义的迷雾。迷雾散尽，谜底露出。这时人们看到，这个闹了几千年的灵感之谜的谜底，不是神，不是兽，而是一个在科学的阳光下闪闪发光的具有理性文明的大写的“人”！

---

①郭沫若：《我的作诗的经过》。

②富曼诺夫：《〈夏伯阳〉的写作经过》。

③列夫·托尔斯泰：《致尼·尼·斯特拉霍夫等的信》。
④阿·托尔斯泰《思想·见解·形象的节日》。
⑤西塞罗：《论雄辩家》2、46、194页。
⑥西塞罗：《论占卜》1、38、80页。
⑦贺拉斯：《诗艺》295页。
⑧⑨柏拉图：《文艺对话录·伊安篇》。
⑩列宁：《哲学笔记》，人民出版社74年版第203页。
⑪转引自《中国哲学》第6辑，第268页。
⑫马克思：《剩余价值理论》第一卷，人民出版社78年版第43页。
⑬拉法格：《思想起源论》，三联书店，78年版，第50页。
⑭陀思妥耶夫斯基：《被侮辱与被损害的》。

郭沫若论诗的灵感

傅 正 谷

有没有灵感这个东西？到底应该如何认识有关灵感的各种问题？古今中外的诗人、理论家曾经发表过各种各样意见。作为一个杰出的诗人和诗论家，郭沫若以其切身的创作经验，对此作了明确的回答和深刻的论述。郭沫若论诗的灵感，是其诗论的重要组成部分，也是研究其文艺思想的一个重要方面，又由于其达到的水平是空前的，因此，它也从一个侧面表现了郭沫若诗论的创造性及其理论价值。

说到灵感，历来的论者一直存在着两种偏颇：一是肯定其有，并将其绝对化、神秘化，可谓捧之上天；一是否定其有，视其为胡说八道，无稽之谈，可谓贬之入地。郭沫若论诗的灵感，首先对这两种偏向给予了批驳。他说：

“灵感在英文称为‘烟士披里纯’，以前的人对于这种东西看得神乎其神，现今的人又差不多把它骂成狗屁胡说。这种东西到底是有没有呢？如有，到底是需不需要呢？在我看来是有的，而且很需要。”①

这一段话表明，从一开始谈到灵感，郭沫若的分析就是辩证的、实事求是的，态度是严肃的、明确的，他既反对把灵感加以夸大和神化，又认为灵感的存在是不能否定的。不但不能否定，而且对于一个诗人来说，还是很需要的。这是因为：诗的灵感，正是诗人之所以成其为诗人的一个显著的标志。

肯定有灵感的存在和诗人需要有诗的灵感，还只是解决问题的第一步，虽然是十分重要的第一步；问题的关键在于对灵感究竟作出何种解释。解释的不同，不仅可见解释者见识的高低，理解的深浅，而且更可见出正确与谬误，划出唯物主义与唯心主义的界线。可贵的是，郭沫若不仅肯定灵感的存在和需要，而且还对之作出了正确地解释。郭沫若以诗人特有的敏感，洞察了灵感的本质，更以唯物主义的观点，撕下了唯心主义者裹在灵感身上的神秘的外衣，将其还原成为可以具体感触和理解的完全实际的东西。他指出：

"（灵感）这种现象并不是什么灵鬼附了体，或者所谓'神来'，而是一种新鲜的观念突然使意识强度集中了，或者先有强度的意识集中因而获得了一种新鲜观念而又累计地增强着意识的集中度的那种现象。这如不十分强烈的时候，普通所谓诗兴，便是这种东西。如特别强烈可以使人作寒作冷，牙关发战，观念的流如狂涛怒涌，应接不暇，大抵有过这种经验的作家，便认这种现象为灵感了。"②

灵感，被唯心主义者弄得玄而又玄的灵感，经郭沫若一剖析，原来只不过是一种突然产生的新鲜观念罢了。照郭沫若的分析，这种突然产生的新鲜观念，按其产生的实际情况来说，又有两种：一种是先有新鲜观念而使意识强度集中，一种是先有意识的强度集中而产生新鲜观念，但不管是那种情况，都是以新鲜观念作为其根本点的。所谓新鲜观念，也就是诗人在生活中通过某些事物的触发而突然闪现于脑海之中的一种新的思想，新的看法，新的认识，新的感受，新的想象，新的联想，新的构思，新的形象，其具体表现则很可能是一个新的比喻，一句新的词句，等等。这里，从内容的实质来看，其关键在

"新鲜"二字；从产生的过程来看，则是它在时间上的突然性、爆发性；从其所引起的创作冲动（创作欲）的程度来说，则有强弱之分：弱者即谓之诗兴，强者即称为灵感，因此，终极言之，所谓灵感，也就是特别强烈的诗兴而已。

郭沫若之所以作出如此论断，当然是有充分的事实作为根据的。世界上许多著名的诗人、作家，都曾谈到过灵感突然袭来时的情形及其特点。例如，郭沫若曾经引用过歌德创作时"连摆正纸位的时间也没有"③作为例证。歌德在与爱克曼谈话中曾说过他的许多诗是在"事先毫无印象或预感"的情况下写的。他说："诗意突如其来，我感到一种压力，仿佛非马上把它写出来不可，这种压力就象一种本能的梦境的冲动。在这种梦行症的状态中，我往往面前斜放着一张稿纸而没有注意到，等我注意到时，上面已写满了字，没有空白可以再写什么了。"④这突如其来的诗意，不就是诗的灵感吗？郭沫若又曾以雪莱的创作为例。雪莱在谈他的诗剧《解放了的普罗米修斯》的创作时说过："我的这首诗大部分是在万山丛中卡拉卡拉古浴场（罗马古迹之一）残留的遗址上写作的。广大的平台，高巍的穹门，迷魂阵一般的曲径小道，到处是鲜艳的花草和馥郁的树木。罗马城明朗的晴天，温和的气候，满空中活跃的春意，还有那种令人神醉的新生命的力量：这些都是鼓励我撰著这部诗剧的灵感。"⑤这就是说，是古罗马遗迹的一切，触发了雪莱的创作灵感。但是，更主要的是郭沫若是以其切身的创作经验来证明灵感——一种强化的新鲜观念的突然发生，是并不神秘的，是有其轨迹可寻的。请看：

"《地球，我的母亲》是民八学校刚好放了假的时候做的，那是上半天跑到福冈图书馆去看书，突然受到了诗兴的袭

击，‘下驮”（日本的木屐）脱了，赤着脚踱来踱去，时而又率性倒在路上睡着，想真切地和‘地球母亲’亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱。——这在现在看起来，觉得是有点发狂，然在当时却委实是感受着迫切。在那样的状态中受着诗的推荡，鼓舞，终于见到了她的完成，便连忙跑回寓所把它写在纸上，自己觉得好象真是新生了的一样。”⑥再看：

“《凤凰涅槃》那首长诗是在一天之中分成两个时期写出来的。上半天在学校的课堂里听讲的时候，突然有诗意袭来，便在抄本上东鳞西爪地写出了那诗的前半。在晚上行将就寝的时候，诗的后半的意趣又袭来了，伏在枕上用着铅笔只是火速的写；全身都有点作寒作冷，连牙关都在打战。就那样把那首奇怪的诗也写了出来。那诗是在象征着中国的再生，同时也是我自己的再生。诗语的定型反复，是受着华格讷歌剧的影响，是在企图着诗歌的音乐化，但由精神病理学的立场看来，那明白地是表现着一种神经性的发作。那种发作大约也就是所谓‘灵感’吧？”⑦

从这两首创作过程中灵感表现得最为典型、最为突出的著名诗歌来看，可知所谓灵感，也就是突然袭来的诗兴（诗意、意趣）。这里，“突然”二字十分重要，它说明灵感是一种连诗人自己也未预料到的偶然爆发；而“袭来”，则说明灵感是一种具有强迫性的力量，连诗人自己也无法控制和抗拒，亦即郭沫若自己所说的“委实是感受着迫切”。从精神现象学的角度来看，灵感是一种紧张的精神活动。当着诗兴——灵感突然袭来的时候，诗人的精神和情绪便处于高度紧张和极其兴奋之中，以致欲禁不能、欲罢不止，达到了寒热并作、如痴如狂的程度；处于如此不可抑止的兴奋状态之中的时候，诗人的思维

活动频繁地展开，诗人把平时生活所积累的一切最为深刻的印象和感受、最为得意的想法和看法、最为有用的材料，以及最为光采的词汇都统统地调动了起来，从而完全沉醉于诗的意境之中和创造性的创作活动之中，于是，奇思妙想，便如连珠炮响，万弩劲发，清词丽句，有如万眼清泉，水涌遍地，这大约就是苏轼所说的“文思泉涌”，李白的“斗酒诗百篇”，以及陆游说的“文章本天成，妙手偶得之”之类吧？

当然，灵感来时，诗人的创作无疑是处于最炽热、最顺利的最好状态的，但具体到一首诗的写作来说，则并不一定是一下子就有了全部的构思和完整的篇章，恰恰相反，往往有的倒只是一些思想的闪光点，体现出来——写在纸上，就是一些闪光的言语词句，是一些东鳞西爪似的东西。有了这样的鳞爪，也就有了“龙”的全形，因为这些鳞爪乃是诗中最为精采、警策、透辟，最富情理和最为感人动人的地方，可谓诗中之精华，大厦之脊梁也，全诗的完成就是以此为基础、为骨架、为主干的。

郭沫若这两首代表作的创作过程还说明，即使是在诗兴袭来之时，诗人的创作也还有两种情况：一种是忽然心血来潮，诗情大发，一气呵成，一挥而就；一种是断断续续，甚至是经过长期酝酿、构思，方才完篇。“有时是情兴来时立即挥成。情感来时觉得发热发冷的时候也有；有时虽有情兴而搁了数年数月方始写成的也有。大概立即挥成的东西是比较动人的，而后来始写成的偏于技巧。”⑧从形式上看，两者大不相同，其实，本质上仍不过是诗人的一种特殊的有意识的创作活动，是一种紧张的、艰苦的劳动。海涅说：“人们在那儿高谈阔论着天启和灵感之类的东西，而我却象首饰匠打金锁链那样精心劳动着，把一个个小环非常合式地联连起来。”⑨试看郭沫若创作

时的那种赤脚倒地、作寒作冷、不食不寝的发狂状态，难道还不足以说明灵感袭来时的紧张和艰苦吗？更重要者，无论哪种情况，都是一种生活的必然，只不过这种必然是通过一种偶然（突然）的形式表现出来罢了。要之，从哲学的角度说，灵感或可作为偶然中的必然的典型例证。因为：长期酝酿的构思，固然需要有长期生活的积累，即使是一时之兴会突来的高潮，它也决不是无源之水、无根之木，同样也是在长期生活中积累的种种印象和对生活的认识，通过外界事物的偶然刺激，或在头脑中突然闪现的新鲜观念和奇妙想象的触发而产生的连锁反应。契诃夫说过："平时注意观察人，观察生活，……那么后来在什么地方散步，例如在雅加达岸边，脑子里的发条就会忽然卡的一声响，一篇小说就此准备好了。"⑩这"卡的一响"，就是所谓的灵感，而之所以能有这"卡的一响"，则是平时注意观察的结果。拿《凤凰涅槃》来说，郭沫若之所以以之"象征着中国的再生"，难道不是对当时中国社会的现实状况的长期观察和对中国的出路到底何在的严肃思考的结果吗？这种思想认识在当时的历史条件下是何等新鲜，而以凤凰之死而复生象征中国之再生的想象又是何等奇妙啊！由此可见，生活是产生灵感的源泉，思想是灵感所以能闪光的燃料，而想象，则是使灵感能自由翱翔的翅膀！而这一切又都说明：尽管灵感只是创作活动中的一个环链，但它却连结着整个创作活动的其它环链；连结着它，可以窥见诗歌创作的特殊规律。换言之，从创作的角度说，灵感无疑是诗歌创作活动本身的一个重要组成部分，是由诗的本质、特性所规定的。这一点，郭沫若讲得非常清楚。他曾给诗的本质下过一个定义（"算式"）："诗＝（直觉＋情调＋想象）＋（适当的文学）。"⑪或许这个定义由

于历史的局限，还有不够完善之处，但它却指出了诗的主要特点：——在内容上是要以情动人，在艺术表现上要有丰富的想象，而其中的所谓直觉，按郭沫若的看法，也就是灵感。请看郭沫若的具体解释吧！

“诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的。我想诗人的心境譬如一湾清澄的海水，没有风的时候，便静止着如象一张明镜，宇宙万汇的印象都涵映在里面；一有风的时候，便要翻波涌浪起来，宇宙万类的印象都活动在里面。这风便是所谓直觉，灵感，这起了的波浪便是高涨着的情调。这活动着的印象便是徂徕着的想象。这些东西，我想便是诗的本体，只要把它写了出来，它就体相兼备。大波大浪的洪涛便成为“雄浑”的诗……小波小浪的涟漪便成为“冲淡”的诗，……这种诗的波澜，有它自然的周期，振幅；不容你写诗的人有一毫的造作，一刹那的犹豫，正如歌德所说过连摆正纸位的时间也没有。”⑫

由此可见，郭沫若所说的直觉，也就是灵感，与情调、想象，是同为“诗的本体”的重要构成因素的，它是平日诗人心境中所涵映的“宇宙万类的印象”所翻起的波浪，或者说是一种突然爆发的紧张的思维活动。这里，诗人平日心境中所涵映的“宇宙万类的印象”是产生灵感的源泉；而直觉，或者说是灵感，则又是使这“宇宙万类的印象”翻腾起来，掀起情调波澜的“风”——一种“天然的”、强大的推动力；想象，则是诗人平日心境中所涵映的“宇宙万类的印象”的来来往往，纵横驰骋；诗的语言，则是将这直觉（灵感）、情调、想象汇集变化而成的诗意加以表现出来的工具。

还必须指出，以“风”喻直觉，或者说灵感，是与中国古典诗论有着一定的渊源关系的，是对中国古代论文中的“风

骨”论、“风力”说的一种借鉴和创造性地运用。中国古代诗论中最有影响的“六义”说，“风”即列为第一义。以后，经过魏晋诗论家、文论家的推进，发展成为中国古典诗歌美学中最有代表性的“风骨”论、“风力”说。尽管中国古代诗论家对“风”的解释很多，但综合起来分析，仍可寻出其共同之点，这就是认为：“风”是“发乎情”⑬的，“情之含风，犹气之包形”，“深乎风者，述情必显。”⑭“风”既然是被包含于情之中的，而“怊怅述情，必始乎风”⑮，因此，它通过以情动人（而不是直接的说教）的方式，能够发挥教化、讽谕、劝谏、警戒的作用。所谓“风骨”、“风力”，除了强调“风”与“情”的密切关系外，还应注意“骨”与“力”的含义；从把“骨”“力”和“风”连用，以及用“骨”“力”去释“风”之所以为“风”来看，可以断定“骨”也“力”也，皆为有力之谓也。试看刘勰释“风骨”，以“鹰隼乏采，而翰飞戾天”，为喻而强调其“骨劲而气猛”⑯，这“劲”与“猛”，不就是说“风”具有强大的力量吗？可见“风”也者，亦即情感之力量也。那么，所谓“灵感”，当然也就是情感力量的表现了。明乎此，则我们也就不难理解郭沫若为什么在其诗论与诗作中一再强调力的表现，力的创造，也就不难明白他为什么要以“风”喻诗的灵感了。郭沫若说：“古人以诗比风，风有拔木倒屋的风，有震撼大树的风，有震撼小树的风，有动摇大枝的风，有偃草动叶的风，有不倒烟柱的风，这是大宇宙中意志流露时的种种的风。”⑰这里所说宇宙风力的种种形式，移之以喻诗风，不是说诗的情感力量、诗的灵感的力量也有种种表现形式和各种差异：“他有时雄浑倜傥，突兀排空；他有时幽抑清冲，如泣如诉”⑱吗？

郭沫若论灵感，还借鉴和改造了西方古典诗论中关于灵感的论点。早在两千多年前，古希腊哲学家德谟克利特曾强调说："没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人。"⑲另一位古希腊哲学家苏格拉底也说过："诗人并不是凭智慧，而是凭一种天才和灵感。"⑳柏拉图则与苏格拉底一样，把灵感加以神化，认为灵感是"一种神力在驱遣"；"凡是高明的诗人，无论在史诗抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着"；"大诗人们都是受到灵感的神的代言人"㉑。尽管他们都强调了灵感对于诗人及其创作的重要性，而其对灵感本身的认识，却显然是唯心主义的，即使是德谟克利特这样的唯物主义哲学家，在论述灵感问题时，也掉进了唯心主义的泥坑。把郭沫若论灵感与西方古典哲学家论灵感相比较，可以看出，他既强调灵感的重要性，却又给予了灵感以唯物主义的解释，是既有所借鉴而又更有所改造和发展的。这也就是说，郭沫若论诗的灵感，其可贵之处还在于他通过灵感这个环链，将情与理，情感与生活，情感与人民，情感与时代紧紧地联系了起来，从而从根本上坚持了唯物主义的观点，彻底打破了灵感的神秘感，并对灵感的本质、作用提出了科学的解释和原则的规范。

郭沫若认为，虽然"诗的本职专在抒情"，但"抒情并不是说要限于个人的小感情，不是的，决不是的。一个伟大的诗人或一首伟大的诗，无宁是抒写时代的大感情的。诗人要活在时代里面，把时代的痛苦、欢乐、希望、动荡，……要能够最深最广地体现于一身，那你所写出来的诗也就是铸造成时代的伟大的史诗了。"㉒是的，诗的灵感，如果只限于个人小感情的抒发，那是太狭隘了，只有把个人的小感情与时代的大感情结

合起来，只有通过个人的小感情去体现时代的大感情，以小表大，寓大于小，大小结合，诗的灵感才会具有高度的真实性和强烈的时代感，才能站在时代精神的高峰，发出时代的强音，才能深入和打动广大人民的心灵。以此论郭沫若自己的诗，则他在《女神》各篇中所表现出来的对祖国的热爱，对封建主义、资本主义的反抗，对广大人民的同情，对帝国主义、军阀官僚的仇恨，对个性解放的追求，对冲决一切罗网的狂飙精神的礼赞，对革命风暴的呼唤和对无产阶级革命的歌颂，对旧世界的诅咒和对新世界的向往，等等，这一切不都是"五四"革命运动时期的时代精神的鲜明体现吗？

郭沫若还认为，诗的灵感所表现出来的强烈的感情，与诗的哲理、诗的思想绝不是不相容的东西，恰恰相反，它们是完全应该也可以融汇结合的。诗，虽然是以抒情为其专职，一般地说，不宜直接地、过分地说理，将抽象的思想概念赤裸裸地说出来，但是优秀的诗人都具有进步的思想，优秀的诗歌也应该表现出进步的、高尚的思想，揭示出生活的哲理和事物的规律，这样，才能使诗歌具有浓烈的情味，同时又具有深长的意味，感人肺腑，发人深思，耐人咀嚼，回味无穷，从而传之永世。郭沫若对这个问题的两个方面都分析得非常清楚、透彻。他说，诗，"假使是借用韵语来写一定的教条"，"那当然不是诗"，"但如诗人对于某一种高尚的思想或真理，怀着热诚的憧憬，而加以颂扬，或生活在那种思想当中，如象山里的泉水，自然流出声音来那样，那种的哲理诗或思想诗，我们是不能反对的。那正是一种高度的抒情，伟大的诗无宁是必须具有那样的成份的。"㉓由此，郭沫若还进一步论述了"人的问题，人格问题，思想的问题，生活的问题"，是诗之能否伟大的根

本问题，并阐述了几者之间的关系，特别是论证了诗人先进的世界观对诗歌创作的指导作用。他说："思想是生活的舵轮，没有思想的生活是盲目的，由那种生活所发泄出来的感情每每会流而为狂妄。我们要有正确的感情，必须有正确的生活，要有正确的生活，必须有正确的思想。什么是正确的思想呢？凡是能够顺着人类进化的潮流，主张克制个人的自私自利的欲望，把最大多数人的幸福放在第一位，积极策进人类进化的那种思想，总不失为正确的指示。一个人总要有这种利他的牺牲精神，然后才能够成就一切。诗，自然也不例外。"㉔诗的灵感必须以正确的感情为其内核，以正确的生活为其基础，以正确的思想为其指导，郭沫若把灵感的实质揭示得多么清楚，把灵感与情感、生活、思想的关系论述得多么深刻，把诱发伟大灵感的因素讲述得多么全面，为灵感的抒发指示出多么正确的方向！

总上所述，郭沫若在灵感问题上的观点可以归结为灵感的情感化、生活化、时代化、哲理化，而无论是感情、生活、思想、语言，又必须人民大众化。灵感的人民大众化，这就是郭沫若论灵感的最后归结点。这在四十年代不仅是非常进步的观点，是符合马列主义、毛泽东文艺思想的根本原则的，是辩证唯物主义和历史唯物主义的具体运用，就是在八十年代的今天，其意义也是十分重要的。

让我们听听杰出诗人郭沫若的诗魂的呼喊吧！

"忠于一种正确的思想即真理，以这为生活的指标，而养成自己的极端犀利的正义感，因而能够极端真挚地憎与爱，这便是诱发灵感的源泉。你的生活范围愈大，你的灵感的强度也就愈大，你如能以人民大众的生活为生活，人民大众的感情为感情，那你的灵感便是代表人民大众的。更进一步的努力便是要

用人民大众的语言，巧妙地记录这种灵感。

这样的诗人和这样的诗，正是对时代所期待着的。”㉕

历史已经记录下这杰出诗人的诗魂的呼喊。如今的诗论家和诗人们，当然也会在自己的心灵中记录下这伟大的声音，从中受到鼓舞和教益，并一定能用实际行动去回答诗坛先哲的期望的！

---

①②㉒㉓㉔㉕郭沫若《诗歌底创作》，《文学》1944年二卷三、四期。

③⑪⑫郭沫若《论诗三札》，收《文艺论集》内。

④朱光潜译《歌德谈话录》，第207页。

⑤雪莱《“解放了的普罗米修斯”序言》，见邵洵美译《解放了的普罗米修斯》，人民文学出版社1957年版，第2页。

⑥⑦郭沫若《我的作诗的经过》。

⑧《郭沫若诗作谈》（蒲风记）。

⑨海涅《对文学家、音乐家说》，英贝尔《灵感与技巧》，新文艺出版社1957年版，第7页。

⑩汝龙译《契诃夫论文学》，人民文学出版社1958年，第404页。

⑬《毛诗序》。

⑭⑮⑯刘勰《文心雕龙·风骨篇》。

⑰⑱郭沫若《”雪莱诗选”小序》。

⑲朱光潜《西方美学史》下卷，第20页。

⑳北大哲学系编译《古希腊罗马哲学》，第147页。

㉑朱光潜译《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社1980年版，第7—9页。

中国历代作家论灵感

庄子①论“神遇”

（一）“用志不分，乃凝于神”

仲尼适楚，出于林中，见痀偻者承蜩，犹掇之也。仲尼曰：“子巧乎！有道邪？”曰：“我有道也。五六月累丸二而不坠，则失者锱铢；累三而不坠，则失者十一；累五而不坠，犹掇之也。吾处身也，若厥株拘；吾执臂也，若槁木之枝；虽天地之大，万物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不侧，不以万物易蜩之翼，何为而不得！”

孔子顾谓弟子曰：“用志不分，乃凝于神，其痀偻丈人之谓乎！”

《庄子·达生》

（二）“以神遇而不以目视”

庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然向然，奏刀騞然，莫不中音。合于桑林之舞，乃中经首之会。

文惠君曰：“譆，善哉！技盖至此乎？”

庖丁释刀对曰：“臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非牛者。三年之后，未尝见全牛也。方今之

时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然。技经肯綮之未尝，而况大軱乎！良庖岁更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解数千牛矣，而刀刃若新发于硎。彼节者有间，而刀刃者无厚；以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣！是以十九年而刀刃若新发于硎。虽然，每至于族，吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟。动刀甚微，謋然已解，如土委地。提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志，善刀而藏之。”

文惠君曰：“善哉：吾闻庖丁之言，得养生焉。”

《庄子·养生主》

（三）“可以意致者，物之精也”

可以言论者，物之粗也。可以意致也，物之精也。言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉。

《庄子·秋水》

（四）“宋元君将画图”

宋元君将画图，众史皆至，受揖而立；舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴蠃。君曰：“可矣，是真画者也。”

（《庄子·田子方》）

附：

郭熙释意：“庄子说画史‘解衣般礴’，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适。如所谓易直子谅，油然之心生，则人之啼笑情状，物之尖斜偃侧，自然布列于心中。不觉见之

于笔下。”

（据人民美术出版社《画论丛刊》《林泉高致集·山川训》）

（五）“语之所贵者意也”

世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书。世虽贵之，我犹不足贵也，为其贵非其贵也。故视而可见者，形与色也；听而可闻者，名与声也。悲夫，世人以形色名声为足以得彼之情！夫形色名声果不足以得彼之情，则知者不言，言者不知，而世岂识之哉！

《庄子·天道》

①庄子（约前369—前286，一说前369—前289）名周，宋国蒙（今河南商丘）人。战国时哲学家。做过宋漆园吏。《庄子》一书，汉以后分为“内篇”、“外篇”、“杂篇”。

陆机①论“应感之会”

若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理。思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葳蕤以馺遝，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。及其六情底滞，志往神留，兀若枯木，豁若涸流，览营魂以探赜，顿精爽于自求。理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽。是以或竭情而多悔，或率意而寡尤。虽兹物之在我，

非余力之所勠。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由也。

陆机：《文赋》

①陆机（261—303）字士衡，吴郡人，吴大司马陆抗之子，文学家。其所著《文赋》是我国第一篇完整而系统的文学理论作品。

刘勰①论“神思”

文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎！故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。

是以陶钧文思，贵在虚静，疏瀹五藏，澡雪精神，积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怿辞，然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端。

夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。

刘勰：《文心雕龙·神思》

刘勰论“养气保神”

夫学业在勤，故有锥股自励；至于文也，则申写郁滞，故宜从容率情，优柔适会。若销铄精胆，蹙迫和气，秉牍以驱龄，洒翰以伐性，岂圣贤之素心，会文之直理哉！且夫思有利

钝，时有通塞，沐则心覆，且或反常；神之方昏，再三愈黩。是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气，烦而即舍，勿使壅滞，意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀，逍遥以针劳，谈笑以药勸，常弄闲于才锋，贾余于文勇，使刃发如新，腠理无滞，虽非胎息之万术，斯亦卫气之一方也。

刘勰《文心雕龙·养气》

李白药①论"感英灵以特达"

然文之所起，情发于中。人有六情，禀五常之秀；情感六气，顺四时之序。其有帝资玄解，天纵多能，摛黼黻于生知，问珪璋于先觉，譬雕云之自成五色，犹仪凤之冥会八音，斯固感英灵以特达，非劳心所能致也。纵其情思底滞，关键不通，但伏膺无怠，钻仰斯切，驰骛胜流，周旋益友，强学广其闻见，专心屏于涉求，画繢饰以丹青，雕琢成其器用，是以学而知之，犹足贤乎已也。谓石为兽，射之洞开，精之至也。积岁解牛，砉然游刃、习之久也。自非浑沌无可凿之姿，穷奇怀不移之情，安有至精久习而不成功者焉？

李百药：《北齐书·文苑传奇》。中华书局1972年版第602页。

①李百药：（565—648），字重规，安平（今属河北）人，唐初史学家，著有《北齐书》五十卷。

李德裕①论"自然灵气"

文之为物，自然灵气。惚恍而来，不思而至，杼轴得之，

淡而无味。琢刻藻绘，珍不足贵。如彼璞玉，磨砻成器。奢者为之，错以金翠。美质既雕，良宝所弃。

李德裕：《文章论》，四部丛刊集部《李文饶文集·李卫公外集》卷之三第5页。

①李德裕（787—850）字文饶，赵郡（今河北赵县）人，是唐代牛李党争中的李派首领。

戴复古①论“妙趣不由文字传”

（一）

欲参诗律似参禅，妙趣不由文字传。
个里稍关心有悟，发为言句自超然。

（二）

诗本无形在窈冥，网罗天地运吟情。
有时忽得惊人句，费尽心机做不成。

戴复古：《论诗十绝》，《石屏诗集》卷七，第18页。

①戴复古（1167—？），字式之，号石屏，黄岩（今属浙江）人，是南宋“江湖派”中较为突出的诗人。

严羽①论“诗有别趣”

夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读

书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。

《沧浪诗话校释·诗辨》，人民文学出版社。

严羽①论"诗道亦在妙悟"

大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙语。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有浅深，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉、魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也；他虽有悟者，皆非第一义也。吾评之非僭也，辨之非妄也。天下有可废之人，无可废之言。诗道如是也。

严　羽：《沧浪诗话·诗辩》，人民文学出版社1961年版第10—11页。

①严羽，字仪卿、丹丘，号沧浪逋客，邵武（今属福建省）人，南宋文学批评家，有《沧浪集》、《沧浪诗话》等。

谢榛论作诗"妙在含糊"

凡作诗不宜逼真，如朝行远望，青山佳色，隐然可爱，其烟霞变幻，难于名状；及登临非复奇观，惟片石数树而已。远近所见不同，妙在含糊，方见作手。

《四溟诗话》卷三，人民文学出版社。

谢榛①论"诗有天机"

诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也。如戴石屏②"春水渡傍渡，夕阳山外山"，属对精确，工非一朝，所谓"尽日觅不得，有时还自来。"

《四溟诗话》，人民文学出版社1961年版第41页。

①谢榛（1495—1575）明文学家，字茂秦，号四溟山人，山东临清人。"后七子"之一。著有《四溟集》、《四溟诗话》等，

②戴石屏，即为戴复古。

汤显祖①论"自然灵气"

（一）

人生而有情，思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。

汤显祖：《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖集》。上海人民出版社1973年版第1127页。

（二）

天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则下上天地，来去古今，可以屈伸长短生灭如意，如意则可以无所不如。彼言天地古今之义而不能皆如者，不能自如其意者也。不能如意者，意有所滞，常人也。……是

故善画者观猛士舞剑，善书者观担夫争道，善琴者听淋雨崩山。彼其意诚欲愤积决裂，挐戾关机，尽其意势之所必极，以开发于一时。耳目不可及而怪也。

汤显祖：《序丘毛伯稿》，《汤显祖集》，上海人民出版社1973年版第1080页。

（三）

予谓文章之妙不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状。非物寻常得以合之。苏子瞻画枯株竹石，绝异古今画格。乃愈奇妙。若以画格程之，几不入格。米家山水人物，不多用意。略施数笔，形象宛然。正使有意为之，亦复不佳。故夫笔墨小技，可以入神而证圣。

汤显祖：《合奇序》，《汤显祖集》，上海人民出版社1973第版第1078页。

李世民①论心与气合、思与神会

夫字以神为精魄，神若不和，则字无态度也；以心为筋骨，心若不坚，则字无劲健也；以副毛为皮肤，副若不圆，则字无温润也。所资心副相参用，神气冲和为妙。今比重明轻，用指腕不如锋鋩，用锋鋩不如冲和之气，自然手腕轻虚，则锋含沉静。夫心合于气，气合于心。神，心之用也，心必静而已矣。虞安吉云：夫未解书意者，一点一画，皆求象本，乃转自取拙，岂是书耶？纵放类本，体样夺真，可图其字形，未可称解笔意；此乃类乎效颦，未入西施之奥室也。故其始学得粗，

未得其精。太缓者滞而无筋，太急者病而无骨。横毫侧管，则钝慢而肉多，竖笔直锋，则乾枯而露骨。及其悟也，心动而手均，圆者中规、方者中矩，粗也能锐，细而能壮，长者不为有余，短者不为不足，思与神会，同乎自然，不知所以然而然矣。

《佩文斋书画谱》卷五，《唐太宗指意》

①李世民（599—649），即唐太宗，陇西成纪（今甘肃秦安）人，著有文集四十卷。

张怀瓘①论书法之妙，在于心契

然草与真有异，真则字终意亦终，草则行尽势未尽。或烟收雾合，或电激星流；以风骨为体，以变化为用。有类云霞聚散，触遇成形；龙虎威神，飞动增势。岩谷相倾于峻险，山水各务于高深；囊括万殊，裁成一相，或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀；虽至贵不能抑其高，虽妙算不能量其力。是以无为而用，同自然之功；物类其形，得造化之理。皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。观之者似入庙见神，如窥谷无底；俯猛兽之牙爪，逼利剑之锋芒，肃然危然，方知草之微妙也。

《法书要录》卷四，《张怀瓘议书》《历代名画记》，上海人民美术出版社版。

①张怀瓘（生卒年不详），海陵（今属江苏）人。唐代书法家、书论家。著有《书断》三卷，《评书药石论》一卷。

张怀瓘论"意与灵通""神将化合"

使夫观者玩迹探情，循由察变，运思无已，不知其然。瑰宝盈瞩，坐启东山之府；明珠曜掌，顿倾南海之资。虽彼迹已缄，而遗情未尽；心存目想，欲罢不能。非夫妙之至者，何以及此？且其学者，察彼规模，采其玄妙，技由心付，暗以目成。或笔下始思，困于钝滞；或不思而制，败于脱略。心不能授之于手，手不能受之于心，虽自己而可求，终杳茫而无获，又可怪矣！及乎意与灵通，笔与灵运，神将化合，变出无方，虽龙伯挈鳌之勇，不能量其力；雄图应箓之帝，不能抑其高。幽思入于毫间，逸气弥于宇内，鬼出神入，追虚捕微，则非言象筌蹄，所能存亡也。夫幼童而守一艺，白首而后能言，固不可恃才曜识，以为率尔可知也。且知之不易，得之有难，千有余年，数人而已。昔之评者，或以今不逮古，质于丑研，推察疵瑕，妄增羽翼。自我相物，求诸合已，悉为鉴不圆通也。亦由苍黄者唱首，冥昧者唱声，风议混然，罕详孰是。及兼论文字始祖，各执异端，臆说蜂飞，竟无稽古，盖眩如也。

《法书要录》卷七，《张怀瓘书断上》，见《历代名画记》，上海人民美术出版社版。

皎然①论"佳向纵横""宛若神助"

诗不假修饰，任其丑朴，但风韵正，天真全，即名上等。予曰不然。无盐阙容而有德，曷若文王太姒有容而有德乎？又云不要苦思，苦思则丧自然之质。此亦不然。夫不入虎穴，焉

得虎子？取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得，此高手也。有时意静神王，佳句纵横，若不可遏，宛若神助。不然。盖由先积精思，因神王而得乎！

皎　然：《诗式·取境》，《历代诗话》，上海文宝公司石印第6页。

①皎然（生卒不详），僧人，字清昼，俗姓谢，湖州（今浙江吴县）人。唐代诗人，著有《杼山集》十卷，《诗式》五卷，《诗评》三卷等。

符载①论“物在灵府，不在耳目”

观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算妍蚩于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉！

《中国画论类编·观张员外画松石序》，中国古典艺术出版社。

①符载：（？一约813）字厚之，岐襄（《唐诗记事》作蜀）人。贞元中，授奉礼郎，官至监察御史。著有文集十四卷。《唐文粹》有其《观张员外画松石序》一文。

白居易①论文人的"粹灵"之气

天地间有粹灵气焉，万类皆得之，而人居多；就人中，文人得之又居多。盖是气，凝为性，发为志，散为文。粹胜灵者，其文冲以恬；灵胜粹者，其文宣以秀；粹灵均者，其文蔚温雅渊，疏朗丽则，检不扼，达不放，古淡而不鄙，新奇而不怪。

《白香山集》卷五十九，《故京兆元少尹文集序》，文学古籍刊行社版。

①白居易（772—846）字乐天，晚年号香山居士，唐代诗人，著有《白氏长庆集》。

郭熙①论"注精以一"，"神与俱成"

柳子厚善论为文，余以为不止于文，万事有诀，尽当如是，况于画乎？何以言之？凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之，不精则神不专；必神与俱成之，神不与俱成，则精不明；必严重以肃之，不严则思不深；必恪勤以周王，不恪则景不完。故积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也。积昏气而汨之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。以轻心挑之者，其形脱略而不圆，此不严重之弊也。以慢心忽之者，其体疏率而不齐，此不恪勤之弊也。故不决则失分解法，不爽则失潇洒法，不圆则失体裁法，不齐则失紧慢法。此最作者之大病也，然可与明者道。

……

欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看。历历罗列于胸中，而且不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画。此怀素夜闻嘉陵江水声而草圣益佳，张颠见公孙大娘舞剑器而笔势益俊者也。

据人民美术出版社《画论丛刊》，《林泉高致集·山川训》

①郭熙：（生卒年不详）字淳夫，河南温县人，宋神宗熙宁年间（1068—1077）为图画院艺学，工山水画，学李成，人称李郭，为山水画主要流派之一。著述有《林泉高致集》。

王夫之①论“神理凑合”

以神理相取，在远近之间，才着手便煞，一放手又飘忽去。如“物在人亡无见期”，捉煞了也。如宋人咏河鲀云：“春洲生荻芽，春岸飞扬花。”饶他有理，终是于河鲀没交涉。“青青河畔草”，与“绵绵思远道”，何以相因依，相含吐？神理凑合时，自然恰得。

王夫之：《薑斋诗话·夕堂永日绪论·内编》、《〈四溟诗话〉、〈薑斋诗话〉》，人民文学出版社1961年版第149页。

①王夫之（1619—1692）明清之际思想家，字而农，号薑斋，衡阳人，晚年居衡阳之石船山，学者称船山先生。

善诗文、词曲，著作编为《船山遗书》。

张实居①论古之名篇“皆偶然得之”

古之名篇，如出水芙蓉，天然艳丽，不假雕饰，皆偶然得之，犹书家所谓偶然欲书者也。当其触物兴怀，情来神会，机括跃如，如兔起鹘落，稍纵则逝矣。有先一刻后一刻不能之妙，况他人乎？故《十九首》拟者千百家，终不能追纵者，由于著力也。一着力便失自然，此诗之不可强作也。

郎廷槐：《师友诗传录》，《清诗话》上册，中华书局1963年版第128页。

①张实居，字肖亭，一字宾公，清邹平人。

苏轼论“成竹在胸”

故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。故凡有见于中而操之不熟者，平居自视了然，而临事忽焉丧之，岂独竹乎。

《苏东坡集》前集卷三十二，《文与可画篔筜谷偃竹记》

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其

身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。

《苏东坡全集》卷十六，《书晁补之所藏与可画竹三首》

董其昌①论作文的“神气”和“解悟”

（一）

文要得神气。且试看死人活人，生花剪花，活鸡木鸡，若何形状，若何神气？识得真，勘得破，可与论文。如阅时义，阅时令吾毛竦色动，便是他神气逼人处。阅时似然而不然，欲丢欲不丢，欲读又不喜读，便是他神索处。故窗稿不如考卷之神，考卷之神薄，不如墨卷之神厚；魁之神露，不如元之神藏。试之，自有解入处。脱套去陈，乃文家之要诀。是以剖洗磨练，至精光透露，岂率尔而为之哉！

据清康熙裕文堂版，《画禅室随笔》卷三《评文》。

（二）

作文要得解悟，时文不在学，只在悟。平日须体认一番，才有妙悟。妙悟只在题目腔子里，思之思之，思之不已，鬼神将通之。到此将通时，才唤做解悟。了解时，只用信手拈来，头头是道，自是文中有神，动人心窍。理义原悦人心，我合着他，自是合着人心。

《画禅室随笔》卷三《评文》。

①董其昌（1555—1636）字玄宰，号思百，香光居士，华亭（今上海松江）人。工书法山水画。著有《容台集》

《画禅室随笔》等。

袁宏道①论作诗要"独抒性灵"

弟小修诗……大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然余则极喜其疵处，而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能尽脱近代文人气习故也。……故吾谓今之诗文不传矣；其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类。犹是无闻无识真人所作，故多真声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。

《袁中郎全集》卷三，《叙小修诗》，时代图书公司出版。

①袁宏道（1568—1610）字中郎，号石公，公安（今湖北公安县）人，官至吏部郎中，为公安派首领，著有《袁中郎集》。

袁守定①论"得之在俄顷"

文章之道，遭际兴会，摅发性灵，生于临文之顷者也。然须平日餐经馈史，霍然有怀，对景感物，旷然有会，尝有欲吐之言、难遏之意，然后拈题泚笔，忽忽相遭。得之在俄顷，积之在平日，昌黎所谓有诸其中是也。舍是虽刓精竭虑，不能益

其胸中之本无。犹探珠于渊而渊本无珠，采玉于山而山本无玉，虽竭渊夷山以求之，无益也。

袁守定：《谈文》，《占华丛谈》第5卷第2—3页。

①袁守定字叔论，号易斋，清雍正进士，著有《读易豹窥》，《雩上诗说》等书。

姜夔论灵感"其来如风"

"其来如风，其止如雨，如印如泥，如水在器，其苏子所谓不能不为者乎。"

《诗集自序》转引复旦大学编《中国文学批评史》第106页。

李挚论"灵感"的情状

且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目与叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂以自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。

李挚《杂说》，《李氏焚书》卷三，《中国历代文论选》（中）中华书局1962年版第336页。

王士祯①论“兴会神到”

（一）

大柢古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其指矣。

王士祯：《王右丞诗》，《池北偶谈·谈艺九之八》卷18第11页。

（二）

夫诗之道，有根柢焉，有兴会焉，二者率不可得兼。镜中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，无迹可求，此兴会也。本之风雅，以导其源；诉之楚骚、汉、魏乐府诗，以达其流；博之九经、三史，诸子以穷其变；此根柢也。根柢源于学问，兴会发于性情，戬于斯二者兼之，又斡以风骨，润以丹青，谐以金石，故能衔华佩实，大放厥词，自名一家。

王士祯：《突星阁诗集序》，《带经堂全集·渔洋文》卷三，七略书堂校刊本第7—8页。

①王士祯（1634—1711）字子真，一字贻上，号阮亭，又号渔洋山人，山东新城（今桓台）人。清诗人，论诗创神韵说，著有《带经堂集》、《池北偶谈》多种。

赵翼①论作诗“非力取”

少时学语苦难圆，只道工夫半未全。
到老始知非力取，三分人事七分天。

赵　翼：《欧北诗钞·论诗》，《欧北集》（绝句二）第4页。

①赵翼：（1727—1814）字云嵩，号欧北。江苏阳湖人。清史学家、文学家。

金圣叹①论“妙手所写，纯是妙眼所见”

不惟写妙画，兼写出王宰妙士来。天下妙士，必有妙眼，渠见妙景，便会将妙手写出来，有时或立地便写出来，有时或迟五日十日方写出来，有时或迟乃至于一年、三年、十年后方写出来，有时或终其身竟不曾写出来。无他，只因他妙手所写纯是妙眼所见，若眼未有见，他决不肯放手便写，此良工之所以永异于俗工也。凡写山水、写花鸟、写真、写字、作文、作诗，无不皆然。

《金圣叹全集》卷二，《杜诗解·戏题王宰画山水图歌》

①金圣叹(1608—1661)名采，字若采，后改名人瑞，字圣叹。吴县(今属江苏)人。曾评点《离骚》、《庄子》、《史记》、杜诗、《水浒传》、《西厢记》，合称“六才子书”。

叶燮①论“冥漠恍惚之境”

（一）

诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会；言在此而意在彼，泯端倪

而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也。

（二）

要之作诗者，实写理、事、情，可以言言，可以解解，即为俗儒之作。惟不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惝恍以为情，方为理至、事至、情至之语。

叶　燮：《原诗》内篇

①叶燮（1627—1703）字星期，号已畦，学者称横山先生。吴江人。康熙九年进士，著有《已畦诗文集》、《原诗》等。

袁枚论作诗“全凭天分”

（一）

诗文自须学力，然用笔构思全凭天分，往往古今人持论，不谋而合。李太白《怀素草书歌》云：“古来万事贵天生，何必公孙大娘浑脱舞。”赵云松《论诗》云：“到老方知非力取，三分人事七分天。”

《随园诗话》（上）人民文学出版社1960年版第526页。

（二）

肖子显自称：“凡有著作，特寡思功，须其自来，不以力构。”此即陆放翁所谓：“文章本天然，妙手偶得之”也。

薛道衡登吟塌构思，闻人声则怒；陈后山作诗，家人为之逐去猫犬，婴儿都寄别家：此即少陵所谓："语不惊人死不休"也。二者不可偏废：盖诗有从天籁来者，有从人巧得者，不可执一以求。

《随园诗话》(上)，人民文学出版社1960年版149页。

况周頤论填詞要有天资与学力

填词之难，造句要自然，又要未经前人说过。自唐五代以还，名作如林，那有天然好语，留待我辈驱遣。必欲得之，其道有二：曰性灵流露；曰书卷酝酿。性灵关天分，书卷关学力。学力果充，虽天分少逊，必有资深逢源之一日。书卷不负人也。中年以后，天分便不可恃。苟无学力，日见其衰退而已。江淹才尽，岂真梦中人索还囊锦耶？

况周颐《蕙风词话》卷一。

王国维论"境界"

(一)

山谷云："天下清景，不择贤愚而与之，然吾特疑端为我辈设。"诚哉是言！抑岂独清景而已，一切境界，无不为诗人设。世无诗人，即无此种境界。夫境界之呈于吾心而见于外物者，皆须臾之物。惟诗人能以此须臾之物镌诸不朽之文字，使读者自得之。遂觉诗人之言，字字为我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大诗人之秘妙也。境界有二：有诗人之境界，

有常人之境界。诗人之境界，惟诗人能感之而能写之，故读其诗者，亦高举远慕，有遗世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合，羁旅行役之感，常人皆能感之，而惟诗人能写之。故其入于人者至深，而行于世也尤广。

《人间词话附录》十六。

（二）

古今之成大事业大学问者，不可不历三种之阶级："昨夜西风凋碧树，独上高楼望尽天涯路。"此第一阶级也。"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。"此第二阶级也。"众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在灯火阑珊处。"此第三阶级也。未有未阅第一第二阶级、而能遽跻第三阶级者。文学亦然。此有文学上之天才者，所以又需莫大之修养也。

王国维：《文学小言》、《晚清文选》，上海生活书店1937年版第712页。

鲁迅论创作与灵感

（一）

以为艺术是艺术家的"灵感"的爆发，象鼻子发痒的人，只要打出喷嚏来就浑身舒服，一了百了的时候已经过去了……

鲁　迅：《论"旧形式的采用"》（1934年），《鲁迅全集》第6卷 第18 页。

（二）

至于所谓文章也者，不挤，便不做。挤了才有，则和什么

高超的“烟士披离纯”（“灵感”的音译）呀，“创作感兴”呀之类不大有关系，也就可想而知。

鲁　迅：《并非闲话》（三）（1925年），《鲁迅全集》三卷第112页。

郭沫若论灵感与直觉

我想诗这样东西似乎不是可以“做”得出来的。我想你的诗一定也不会是“做”出来的。雪莱（shelley）有句话说得好：“人不能够说，我要做诗”（Aman Can—not say，I will compose Poetry）。歌德也说过：他每逢诗兴来时，便跑到书桌旁边，将就斜横着的纸，连摆正它的时间也没有，急忙从头至尾矗立着便写下去。我看歌德的这些经验正是雪莱那句话的实证了。诗不是“做”出来的，只是“写”出来的。我想诗人的心境譬如一湾清澄的海水，没有风的时候，便静止着如象一张明镜，宇宙万汇的印象都涵映在里面；一有风的时候，便要翻波涌浪起来，宇宙万类的印象都活动在里面。这风便是所谓直觉、灵感，这起了的波浪便是高涨着的情调。这活动着的印象便是徂徕着的想象。这些东西，我想来便是诗的本体，只要把它写了出来，它就体相兼备。大波大浪的洪涛便成为“雄浑”的诗，便成为屈子的《离骚》，蔡文姬的《胡笳十八拍》、李杜的歌行、但丁的《神曲》、弥尔敦的《失乐园》、歌德的《浮士德》。小波小浪的涟漪便成为“冲谈”的诗，便成为周代的《国风》，王维的绝诗，日本古诗人西行上人与芭蕉的歌句，泰戈尔的《新月集》。这种诗的波澜，有它自然的周

期、振幅（Rhythm）；不容你写诗的人有一毫的造作，一刹那的犹豫，正如歌德所说连摆正纸位的时间也没有。说到此处，我想诗这样东西倒可以用个算式来表示它了：

诗＝（直觉＋情调＋想象）＋（适当的文字）

Inhalt　　　　　　Form

郭沫若：《论诗三札》，《沫若文集》第10卷第205—206页。

郭沫若论“诗兴的袭击”

（一）

《地球，我的母亲》是民八学校刚放了年假的时候做的，那天上半天跑到福冈图书馆去看书，突然受到了诗兴的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把“下驮”（日本的木屐）脱了，赤着脚踱来踱去，时而又率性倒在地上睡着，想真切地和“地球母亲”亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱。——这在现在看起来，觉得是有点发狂，然在当时却委实是感受着迫切。在那样的状态中受着诗的推荡、鼓舞，终于见到了她的完成，便连忙跑回寓所把来写在纸上，自己觉得就好象真是新生了的一样。

郭沫若：《我的作诗的经过》，《沫若文集》第11卷。

（二）

《凤凰涅槃》那首长诗是在一天之中分成两个时期写出来的。上半天在学校的课堂里听讲的时候，突然有诗兴袭来，便在抄本上东鳞西爪地写出了那诗的前半。在晚上行将就寝的时

候，诗的后半的意趣又袭来了，伏在枕上用着铅笔只是火速的写，全身都有点作寒作冷，连牙关都在打战。就那样把那首奇怪的诗也写了出来。那诗是在象征着中国的再生，同时也是我自己的再生。诗语的定型反复，是受着华格纳歌剧的影响，是在企图着诗歌的音乐化，但由精神病理学的立场上看来，那明白地是表现着一种神经性的发作。那种发作大约也就是所谓“灵感”（inspiration）吧？

郭沫若：《我的作诗的经过》，《沫若文集》第11卷。

（三）

我顺便要想说到灵感的问题。灵感在英文称为“烟士披里纯”，以前的人对于这种东西看得神乎其神，现今的人又差不多把它骂成狗屁胡说。这东西到底是有没有呢？如有，到底是需要不需要呢？在我看来是有的，而且也很需要。不过这种现象并不是什么灵魂附了体或是所谓“神来”，而是一种新鲜的观念突然使意识强度集中了，或者先有强度的意识集中因而获得了一种新鲜观念而又累积地增强着意识的集中度的那种现象。这如不十分强烈的时候，普通所谓诗兴，便是这种东西。如特别强烈可以使人作寒作冷、牙关发战，观念的流如狂涛怒涌，应接不暇，大抵有过这种经验的作家，便认这种现象为灵感了。我自己是有过这样的经验的，因而我并不想一味骂斥灵感。我无宁认为诗人的努力倒应该是怎样来诱发伟大的灵感吧。

忠于一种正确的思想即真理，以这为生活的指标，而养成自己的极端犀利的正义感，因而能够极端真挚地憎与爱，这便是

诱发灵感的源泉。你的生活范围越大，你的灵感的强度也就越大，你如能以人民大众的生活为生活，人民大众的感情为感情，那你的灵感便是代表人民大众的。更进一步的努力便是要用人民大众的语言来，巧妙地记录这种灵感。

这样的诗人和这样的诗，正是时代所期待着的。

郭沫若：《诗歌底创作》，彭放编《郭沫若谈创作》，黑龙江人民出版社1982年版第51—52页。

郭沫若谈写作构思中灵感的作用

约略这样的一个步骤，然而在认真开始执笔而且费了几天功夫把目前的《屈原》写出了时，却完全被打破了。目前的《屈原》真可以说是意想外的收获。各幕及各项情节差不多完全是在写作中逐渐涌出来的。不仅在写第一幕时还没有第二幕，就是第一幕如何结束，都没有完整的预念。实在也奇怪，自己的脑识就象水池开了闸的一样，只是不断地涌出，涌到了平静为止。

……

第二幕以下的进行情形，让我还是抄写日记吧。

一月七日："继续写《屈原》，进行颇为顺畅。某某等络绎来，写作为之中断。"

一月八日："上午将《屈原》第二幕草完，甚为满意。……本打算写为上下部者，将第二幕写成之后，已到最高潮，下面颇有难以为继之感。吃中饭时全剧结构在脑中浮出，决写为四幕剧，第三幕仍写屈原之橘园，在此幕中刻画宋玉、子椒、婵娟等人物。第四幕写《天问》篇中之大雷电，以此四幕而完

结。得此全像，脑识颇为轻松，甚感愉快。”

一月九日：“《屈原》须扩展成五幕或六幕，第四幕写屈原出游与南后相遇，更展开南后与婵娟之斗争，但生了滞碍。创作以来第一次遇着难关，因情调难为继。”

一月十日：“第四幕困难得到解决，且颇满意。上午努力写作，竟将第四幕写成矣。……夜为第五幕复小生滞塞，只得早就寝。”

一月十一日：“夜将《屈原》完成，全体颇为满意，全出意想之外。此数日来头脑特别清明，亦无别种意外之障碍。提笔写去，即不觉妙思泉涌，奔赴笔下。此种现象为历来所未有。计算二日开始执笔至今，恰好十日，得原稿一二六页，……真是愉快。今日所写者为第五幕之全体，幕分两场，着想自亦惊奇，竟将婵娟让其死掉，实属天开异想。婵娟化为永远之光明，永远之月光，尤为初念所未及。”

郭沫若：《我怎样写五幕史剧〈屈原〉》，《沫若文集》第三卷第308—310页。

周扬论“创作的最高境界”

记得有个甚么作家关于创作过程仿佛曾有过类似这样的比喻：一大堆潮湿的干草垒在那里，里面有火在潜燃着，却烧不出来，尽是在冒烟，这样酝酿又酝酿，于是突然一下子，完全出你意外地，火从里面着出来了，火舌伸吐着，照得漫天通红。这个火就是融化了客观的主观，突入了对象的热情。借用王国维式的表现法，叫做“意境两忘，物我一体。”这是创作

的最高境界。”

周　扬：《文学与生活漫谈》之一，1941年7月17日《解放日报》

巴金谈写作中的忘我状态

我自己曾经这样地描写过：“每天每夜热情在我的身体内燃烧起来，好象一根鞭子在抽我的心，眼前是无数惨痛的图画，大多数人的受苦和我自己的受苦，它们使我的手颤动。我不停地写着。环境永远是这样单调：在一间空敞的屋子里，面前是堆满书报和稿纸的方桌，旁边是那几扇送阳光进来的玻璃窗，还有一张破旧的沙发和两个小圆凳。我的手不能制止地迅速在纸上移动，似乎许多、许多人都借着我的手来倾诉他们的痛苦。我忘了自己，忘了周围的一切。我变成了一架写作的机器。我时而蹲在椅子上，时而把头俯在方桌上，或者又站起来走到沙发前面坐下激动地写字。我就这样地写完我的长篇小说《家》和其他的中篇小说。这些作品又使我认识了不少的新朋友，他们鼓励我，逼着我写出更多的小说。”这就是我作为“作家”的自画像。

巴　金：《文学生活五十年》，《巴金论创作》第11页。

何其芳论灵感与冲动

（一）

好的诗歌首先有好的构思。没有新鲜的构思，很有特色的构思，哪能写出精采的作品来呢？过去说写诗要有灵感。其实所

谓灵感，就是诗人在想象中捕捉住了动人的不落常套的构思。

何其芳：《诗歌欣赏》，作家出版社1962年第5—6页。

（二）

在有较多的思想修养和艺术修养的创作家说来，创作冲动就是生活给他们孕育出的作品的胚胎已经形成的征兆。它是他们的生活、思想感情和艺术修养在某种契机上的高度结合的产物。因为这种创作冲动常常来得很偶然、很突然，而且使人沉浸入一种紧张的或者如醉如痴的精神状态，古人就把它叫做灵感（人们也把创作过程中有时出现的这种状态同样叫做灵感）。我们应该对创作中的这种现象给以科学的解释，不能因为灵感这个字眼带有神秘的味道就否定这种现象的客观存在和它的重要性。有经验的文学家艺术家在没有创作冲动的时候是不勉强去进行创作的，因为那只能产生凭智力和技巧制造出的缺乏感染力量的作品。当然，由于生活本身的激动人的程度不同，也由于酝酿的成熟程度不同，创作冲动的强烈程度也是有差异的。而且有了创作冲动后也还需要从思想意义上和艺术构思上加以反复思考，并继之以严肃认真的劳动，然后作品才可能完成。并不是每一次创作冲动都一定能产生作品，尤其不是都能产生成功的作品。大文学家大艺术家异于常人之处就在他们对生活的感受和吸收能力是那样锐敏、那样强大，他们经常有创作冲动，而且他们的才华、修养和劳动强度都那样高，总是能够把创作冲动实现为完美的艺术品。

何其芳：《战斗的胜利的二十年》（1962年），《文学艺术的春天》，作家出版社1964年版。第375—376页。

朱光潜论灵感等于直觉

作诗和读诗，都必用思考，都必起联想，甚至于思考愈周密，诗的境界愈深刻；联想愈丰富，诗的境界愈美备。但是在用思考起联想时，你的心思在旁驰博骛，决不能同时直觉到完整的诗的境界。思想与联想只是一种酝酿工作。直觉的知常进为名理的知，名理的知亦可酿成直觉的知，但决不能同时进行，因为心本无二用，而直觉的特色尤在凝神注视。读一首诗和做一首诗都常须经过艰苦思索，思索之后，一旦豁然贯通，全诗的境界于是象灵光一现似地突然现在眼前，使人心旷神怡，忘怀一切。这种现象通常人称为“灵感”。诗的境界的实现都起于灵感。灵感亦并无若何神秘，它就是直觉，就是“想象”（imagination，原谓意象的形成），也就是禅家所谓“悟”。

朱光潜：《诗的境界——情趣与意象》，《朱光潜美学文集》二卷第52页。

朱光潜论灵感与潜意识

理智的和情感的两种成分都是意识所能察觉的，但是创造的想象还有意识所不能察觉的成分，这就是通常所谓“灵感”（inspiration）。艺术须赖灵感，这是古今中外的共同信仰。柏拉图在《斐竺腊司》对话里说：

有一种迷狂症是诗神激动起来的。她附凭一个心灵纯

朴的人，鼓动他的狂热，唤起诗的节奏，使他歌咏古英雄的丰功伟业来教导后人。无论是谁，如果没有这种诗人的狂热而去敲诗神的门，他尽管有极高明的艺术手腕，诗神也永远不让他升堂入室。

柏拉图所谓“诗人的狂热”就是灵感。依他说，灵感是神的启示，比艺术手腕还更重要。艺术家在得到灵感时，常不费心血，就可以写出完美的作品。歌德著《少年维特之烦恼》的经过，便是灵感的好例。他自己说听到耶路萨冷自杀的消息，仿佛突然见到一道光在眼前瞥过，立刻就把全书纲要想好。他一口气把它写完，然后把稿子复阅一遍，自己觉得很诧异，因为他丝毫没有费力。他说：“这部小册子好象是一个患睡行症的人在无意识之中写成的。”

灵感之来往往出于作者自己的意料之外，作品已经创造成功了，他才发现自己又创造了一件作品。雕刻家罗丹作《流浪的犹太人》的经过便是如此。他在《回想录》里说：“有一天我整天都在工作，到傍晚时正写完一章书，猛然间发现纸上画了这么一个犹太人，我自己也不知道它是怎样画成的，或是为什么要去画他。可是我的那件作品全体便已具形于此了。”

有时苦心搜索而不能得的，在无意中得到灵感，顿时寻求许久的意象便涌上心头。音乐家柏辽兹（Berlioz）替贝让洁（Beranger）的《五月五日》诗谱乐曲，谱到收尾的叠句：“可怜的兵士，我终于要再见法兰西”时，猛然停住，再三思索，终于想不出一段乐调来传这叠句的情思。过了两年，他游罗马，有一天失足落下河去，遇救没有淹死，爬出水时口里所唱的一段乐调，就是两年之前再三搜索而不能得的。

从这几个实例看，灵感有两个重要的特征。第一，它是突如其来的。我们在表面寻不出预备的痕迹，它往往出于作者自己的意料之外。根据灵感的作品大半都成得极快。第二，它是不由自主的。希望它来时它偏不来，没有期待它来时，它却蓦然出现。作者在得灵感时常超过自己平素的能力。平素他所不能做到的在灵感中他可以轻易地做到。凭借灵感的作品往往比纯恃艺术手腕的作品价值较高。

因为灵感有这两种特征，古时学者大半都把它看作神的启示。在灵感之中仿佛有神凭附作者的躯体，暗中在酝酿他的情思，驱遣他的手腕。作者对于得自灵感的作品只是坐享其成，这种信仰是很普遍的。古希腊人以为各种文艺都有一个女神（muse）主宰。在原始社会中，诗人大半就是预言者，他是代天传旨的。西方诗人做史诗，在开章中往往有一段照例的招邀诗神的话。中国文学家也有“下笔如有神助”之说。相传江淹有一夜梦见郭璞向他说：“吾有笔在卿处多年，可以见还”，他探怀中得一枝五色笔，便还给郭璞。他以后做诗，就绝无美句。这也是相信天才由于神鬼的凭借。

但是在科学界中这种神秘的解释已经不能成立了。依近代心理学家说，灵感大半是由于在潜意识中所酝酿成的东西猛然涌现于意识。我们最好择几种类似灵感的潜意识现象来研究一番，然后拿它们来比较灵感，就可以见出灵感究竟是怎么一回事了（“潜意识”和弗洛伊德所说的“隐意识”不同，详拙著《变态心理学》）。

人于意识之外，还有潜意识，潜意识也可以作想象思考的活动，这是近代心理学上已成立的事实。最显著的例子是“自动书写”（automatic writing）。有一种病人在专心做一件事

或是和人谈话时，你摆一管笔在他的手里，同时用针刺他的麻木的部分，他意识中虽没有痛感，而手则在描写被针刺的经验。催眠状态也很相类似。受催眠者的言动和在醒时的言动往往不同。在醒时没有膂力，在催眠中他可以举起平时所不能举起的重量。在催眠中他忘记催眠前的经验，在催眠后他又忘记催眠中的经验。"后催眠的暗示"更加奇怪。你吩咐受催眠者在醒后某时某刻做一件事，他醒后虽然记不起你所吩咐的话，到了时刻却不由自主地无意地把你所吩咐的事做得一字不差。从这些事实看，可见一个人可以有两重或多重人格。在意识中他呈现一种人格，在潜意识中他又呈现另一种人格。受催眠者和患睡行症者的潜意识往往可以涌上浮面来，把意识完全遮蔽住，于是有"人格的交替"。詹姆士举过一个例子：一个人跌下火车之后，把原来的经验都忘记，在一个镇市上做了几个月的小生意。有一天他忽然醒过来，发现身旁事物都不是习见的，才自疑何以走到这么一个地方。旁人告诉他说他在那里做过几个月的小生意，他绝对不肯相信。他在做小生意时，就专靠潜意识的活动。

灵感和这种潜意识的活动是属于一类的，所不同者在"人格的交替"中潜意识完全把意识遮蔽住，在灵感中潜意识所酝酿成的意象涌现于意识中，而意识仍旧存在。至于潜意识的活动是否与意识的活动相同，想象的进行在潜意识中和在意识中是否遵照同一原理，心理学家对于这种问题还没有定见，弗洛伊德派学者的"压抑说"和法国变态心理学者的"分裂说"都各有难点（详见拙著《变态心理学》）。不过有两点我们是可以断定的。第一，潜意识的活动大半仍依联想作用。在潜意识中联想不受意识和理性的节制，活动更较自由，所以潜意识的想

象比意识的想象更丰富，在意识中所搜索不得的往往可以在潜意识中酝酿成功。不过因为缺乏理性的节制，潜意识的想象也往往较错乱无章。所以潜意识所酝酿成的须经过意识的润饰，才能成为完美的作品。第二，在潜意识中，情感的支配力较在意识中更大，这也是因为理智弛懈的缘故。潜意识估定价值的标准也全是情感。意识所认为微细的东西如果带有浓厚的情感，在潜意识中可以占极重要的地位。创作受情感的影响大半都在潜意识中。弗洛伊德以为文艺是慰情泄欲的东西，就潜意识说，这话颇近于真理。

灵感既起于潜意识的酝酿，所以虽似突如其来，却不是毫无预备。比如上文所说的哥德写《少年维特之烦恼》的例子中就很容易见出预备的痕迹。他自己钟爱夏绿蒂，久萌念自杀。他自己的经验恰如他在书中所描写的。这本书的情节在他的潜意识中酝酿已许久。耶路萨冷的情节和他自己的经验很相似。这个类似点就成了点燃一大堆火药的导火线。所谓灵感，就是埋伏着的火药遇到导火线而突然爆发。灵感也要有预备，所以想一部书的布局或是作一个数学难题，费过一番心血之后，就可以把它丢开不去再想，姑且去玩几天或是改做旁的事，让所想的东西在潜意识中去酝酿，到了成熟时期，它自会突然涌现。大数学家普恩加来（poincaré）的数学发明大半是在街头闲逛时于无意中得到的。文艺的创作道理也是一样。许多人不知道发明和创造在潜意识中都早已有预备，便以为它们是“凑巧”、“碰机会”，实在是误解灵感的性质。

在潜意识中酝酿成的意象何以特别在某一时会才涌现于意识呢？这个问题也很值得研究。概括地说，意识作用弛懈时，潜意识中的意象最易涌现。所以艺术家自述经验，往往以为创

作时的心境有如梦境。音乐家瓦格纳的《莱茵河的黄金》三部曲的开场调，就是在梦境中作成的。据他的《自传》说，三部曲已完全写成时，开场调仍没有想出。他方乘船过海，昼夜不能安眠，有一天午后，他倦极才得微睡，仿佛觉得自己沉在急流里面，听到流水往复澎湃的声音自成一种乐调。醒后他便根据在梦中所听到的急流的声音谱成三部曲的开场调。每个人大概在梦中都做过很好的文章，或是说过很漂亮的话。英国诗人柯勒律治的《忽必烈汗》就是梦境的作品。他本来嗜鸦片，有一天醉后坐在椅上睡着。临睡前他在一部游记里读到这一句话："忽必烈汗令在此地建一座宫殿，并且修一个堂皇的花园，于是一道围墙把十里肥沃的土地都圈在里面。"在三刻钟的熟睡中他梦见根据这个典故做成二三百行诗。刚醒时他还记得清楚，于是取纸笔把它赶快写下。写到数十行时，忽然有客来访，把他的思路打断了，客去后则梦中所见已模糊隐约，不能续写。他所写下来的五十三行为他的全集中三杰作之一。在中国文学史中我们也常遇到同样的事。刘后村的《沁园春》词序说："癸卯佛生之翼日，梦中有作。既醒，但易数字。"传说周美成的《瑞鹤仙》词也是梦中作的。他在"梦中作此词，既觉而不知所谓"。这两首词也都是名作。

灵感有时来有时不来，于是艺术家想出种种方法来招邀它。招邀灵感的方法也很可注意。意大利戏剧家阿尔菲芮（Alfieri）在听音乐时想象力最盛，他的作品大半是在听音乐时想成的。李白在饮酒时创作力量大，杜工部有"李白斗酒诗百篇"之语。美国爱伦·坡（Allen Poe）、英国笛·昆塞（De Quiney）都借助于鸦片。法国的伏尔泰和巴尔扎克都借助于咖啡。莫泊桑借助于以太，据他自己说，《庇耶和姜恩》一部小说

全是受以太的影响写成的。德国诗人席勒在创作时欢喜嗅烂苹果的气味，他的写字台上常摆几只烂苹果。他在创作时又常喜把脚浸在冷水里。卢梭有所思索，则露顶让赤热的太阳晒头脑。弥尔顿作诗欢喜躺在床上。奥地利作曲家莫扎特（Mozart）在制曲之前常作体操。尼采要在散步时思想才容易涌现。中国的李长吉也有"驴背寻诗"的故事。欧阳修在《归田录》里说："余生平所作文章多在三上，乃马上枕上厕上也。盖惟此尤可以属思耳。"这些招致灵感的方法目的不同，有些是在提起精神，但是大部分是要造成梦境，使潜意识中的意象容易涌现。音乐、鸦片、酒、强烈的日光以及骑马、登厕都有催眠的功效。

文艺的创造还有一件有趣的事实，就是意象的旁通。这也有时起于潜意识的酝酿。诗人和艺术家寻求灵感，往往不在自己"本行"的范围之内而走到别种艺术范围里去。他在别种艺术范围之中得到一种意象，让它在潜意识中酝酿一番，然后再用自己的特别的艺术把它翻译出来。郭若虚在《图画见闻录》里所记的吴道子一段故事就是最好的例：

> 唐开元中，将军裴旻居丧，诣吴道子请于东都天宫寺画神鬼数壁，以资冥助。道子答曰："吾画笔久废，若将军有意为吾缠结舞剑一曲，庶因猛励以通幽冥。"旻于是脱去缞服，若常时装束。走马如飞，左旋右转，挥剑入云，高数十丈，若电光下射，旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是援毫图笔，飒然风起，为天下之壮观。道子平生绘事，得意无出于此。

这就是把从剑术所得来的意象翻译于图画。我们也可以说吴道子从剑术中得到灵感。剑术的意象和图画在表面上本不相谋，但是实在默相会通。画家可以从剑的飞舞中得到一种特殊的筋肉感觉，把它移来助笔力，可以得到一种特殊的胸襟，把它用来增进图画的神韵和气势。唐朝草书大家张旭尝自道经验说："始吾见公主担夫争路，而得笔法之意，后见公孙氏舞剑器而得其神。"王羲之看鹅掌拨水的姿势，取其意为书法；司马子长遍游名山大川之后，文章的气势日益浩壮，都是由于意象旁通的道理。意象可旁通，所以艺术家如果想得深厚的修养，不宜专在"本行"之内做功夫，应该处处玩索。云飞日耀，风起水涌，花香鸟语，以至于樵叟的行歌，嫠妇的野哭，当其接触感官时，我们常不自觉其在心灵中可生若何影响，但是一遇挥弦走笔，它们都会涌到手腕上来，在无形中驱遣它动作。在作品的表面上虽不必看出这些意象的痕迹，但是一笔一划之中都会潜寓它们的神韵和气魄。这些意象的蕴蓄就是灵感的培养。

摘自《朱光潜美学文集》（一）《文艺心理学》，上海文艺出版社1982年版第201—207页。

朱光潜论灵感的特征

杜工部尝自道经验说："读书破万卷，下笔如有神。"所谓"灵感"就是杜工部所说的"神"，"读书破万卷"是功夫，"下笔如有神"是灵感。据杜工部的经验看，灵感是从功夫出来的。如果我们借心理学的帮助来分析灵感，也可以得到同样的结论。

灵感有三个特征：

一、它是突如其来的，出于作者自己意料之外的。根据灵感的作品大半来得极快。从表面看，我们寻不出预备的痕迹。作者丝毫不费心血，意象涌上心头时，他只要信笔疾书。有时作品已经创造成功了，他自己才知道无意中又成了一件作品。哥德著《少年维特之烦恼》的经过，便是如此。据他自己说，他有一天听到一位少年失恋自杀的消息，突然间仿佛见到一道光在眼前闪过，立刻就想出全书的框架。他费两个星期的工夫一口气把它写成。在复看原稿时，他自己很惊讶，没有费力就写成一本书，告诉人说："这部小册子好象是一个患睡行症者在梦中作成的。"

二、它是不由自主的，有时苦心搜索而不能得的偶然在无意之中涌上心头。希望它来时它偏不来，不希望它来时它却蓦然出现。法国音乐家柏辽兹有一次替一首诗作乐谱，全诗都谱成了，只有收尾一句（"可怜的兵士，我终于要再见法兰西！"）无法可谱。他再三思索，不能想出一段乐调来传达这句诗的情思，终于把它搁起。两年之后，他到罗马去玩，失足落水，爬起来时口里所唱的乐调，恰是两年前所再三思索而不能得的。

三、它也是突如其去的，练习作诗文的人大半都知道"败兴"的味道。"兴"也就是灵感。诗文和一切艺术一样都宜于乘兴会来时下手。兴会一来，思致自然滔滔不绝。没有兴会时写一句极平常的话倒比写什么还难。兴会来时最忌外扰。本来文思正在源源而来，外面狗叫一声，或是墨水猛然打倒了，便会把思路打断。断了之后就想尽方法也接不上来。谢无逸问潘大临近来作诗没有，潘大临回答说："秋来日日是诗思。昨日捉

笔得'满城风雨近重阳'之句，忽催租人至，令人意败。辄以此一句奉寄。”这是“败兴”的最好的例子。

灵感既然是突如其来，突然而去，不由自主，那不就无法可以用人力来解释么？从前人大半以为灵感非人力，以为它是神灵的感动和启示。在灵感之中，仿佛有神灵凭附作者的躯体，暗中驱遣他的手腕，他只是坐享其成。但是从近代心理学发现潜意识活动之后，这种神秘的解释就不能成立了。

什么叫做“潜意识”呢？我们的心理活动不尽是自己所能觉到的。自己的意识所不能察觉到的心理活动就属于潜意识。意识既不能察觉到，我们何以知道它存在呢？变态心理中有许多事实可以为凭。比如说催眠，受催眠者可以谈话、做事、写文章、做数学题，但是醒过来后对于催眠状态中所说的话和所做的事往往完全不知道。此外还有许多精神病人现出“两重人格”。例如一个人乘火车在半途跌下，把原来的经验完全忘记，换过姓名在附近镇市上做了几个月的买卖。有一天他忽然醒过来，发现身边事物都是不认识的，才自疑何以走到这么一个地方。旁人告诉他说他在那里开过几个月的店，他绝对不肯相信。心理学家根据许多类似事实，断定人于意识之外又有潜意识，在潜意识中也可以运用意志、思想，受催眠者和精神病人便是如此。在通常健全心理中，意识压倒潜意识，只让它在暗中活动。在变态心理中，意识和潜意识交替来去。它们完全分裂开来，意识活动时潜意识便沉下去，潜意识涌现时，便把意识淹没。

灵感就是在潜意识中酝酿成的情思猛然涌现于意识。它好比伏兵，在未开火之前，只是鸦雀无声地准备，号令一发，它乘其不备地发动总攻击，一鼓而下敌。在没有侦探清楚的敌人

（意识）看，它好比周亚夫将兵从天而至一样。这个道理我们可以拿一件浅近的事实来说明。我们在初练习写字时，天天觉得自己在进步，过几个月之后，进步就猛然停顿起来，觉得字越写越坏。但是再过些时候，自己又猛然觉得进步。进步之后又停顿，停顿之后又进步，如此辗转几次，字才写得好。学别的技艺也是如此。据心理学家的实验，在进步停顿时，你如果索性不练习，把它丢开去做旁的事，过些时候再起手来写，字仍然比停顿以前较进步。这是什么道理呢？就因为在意识中思索的东西应该让它在潜意识中酝酿一些时候才会成熟。功夫没有错用的，你自己以为劳而不获，但是你在潜意识中实在仍然于无形中收效果。所以心理学家有“夏天学溜冰，冬天学泅水”的说法。溜冰本来是在前一个冬天练习的，今年夏天你虽然是在做旁的事，没有想到溜冰，但是溜冰的筋肉技巧却恰在这个不溜冰的时节暗里培养成功。一切脑的工作也是如此。

灵感是潜意识中的工作在意识中的收获。它虽是突如其来，却不是毫无准备。法国大数学家潘嘉赉常说他的关于数学的发明大半是在街头闲逛时无意中得来的。但是我们从来没有听过有一个人向来没有在数学上用功夫，猛然在街头闲逛时发明数学上的重要原则。在罗马落水的如果不是素习音乐的柏辽兹，跳出水时也决不会随口唱出一曲乐调。他的乐调是经过两年的潜意识酝酿的。

从此我们可以知道“读书破万卷，下笔如有神”两句诗是至理名言了。不过灵感的培养正不必限于读书。人只要留心，处处都是学问。艺术家往往在他的艺术范围之外下功夫，在别种艺术之中玩索得一种意象，让它沉在潜意识里去酝酿一番，然后再用他的本行艺术的媒介把它翻译出来。吴道子生平得意的作

品为洛阳天宫寺的神鬼，他在下笔之前，先请斐旻舞剑一回给他看，在剑法中得着笔意。张旭是唐朝的草书大家，他尝自道经验说："始吾见公主担夫争路，而得笔法之意；后见公孙氏舞剑器，而得其神。"王羲之的书法相传是从看鹅掌拨水得来的。法国大雕刻家罗丹也说道："你问我在什么地方学来的雕刻？在深林里看树，在路上看云，在雕刻室里研究模型学来的。我在到处学，只是不在学校里。"

从这些实例看，我们可知各门艺术的意象都可触类旁通。书画家可以从剑的飞舞或鹅掌的拨动之中得到一种特殊的筋肉感觉来助笔力，可以得到一种特殊的胸襟来增进书画的神韵和气势。推广一点说，凡是艺术家都不宜只在本行小范围之内用功夫，须处处留心玩索，才有深厚的修养。鱼跃鸢飞，风起水涌，以至于一尘之微，当其接触感官时我们虽常不自觉其在心灵中可生若何影响，但是到挥毫运斤时，他们都会涌到手腕上来，在无形中驱遣它，左右它。在作品的外表上我们虽不必看出这些意象的痕迹，但是一笔一划之中都潜寓它们的神韵和气魄。这样意象的蕴蓄便是灵感的培养。它们在潜意识中好比桑叶到了蚕腹，经过一番咀嚼组织而成丝，丝虽然已不是桑叶而却是从桑叶变来的。

摘自《朱光潜美学文集》①，上海文艺出版社1982年版528—531页。

黄药眠论灵感是一种心理现象

在我们看来，灵感是一种心理现象，它也并不是什么神秘的东西。

灵感是指一个人把注意力完全集中到创作的对象的时候，他的一切能力和力量特殊紧张和高涨的那种状态。在这种状态下，他的思想里活动着最清晰的形象和最敏锐的意识，同时还存在着一种想把这些形象和概念加以彻底解释和结合的倾向。伴随着这些形象的涌现，情绪也就激动起来。但是这种深刻的情绪的体验是和特殊的安静状态交织着的，是和全部的智慧力量交织着的，它不象狂热那样不持续、不固定，只是单纯的想象的紧张状态。因此高度集中的注意，形象记忆的复呈，情绪的汹涌和严格的逻辑的思考以及对于情绪的控制，一切能力和智慧的紧张，以至工作效力的特别提高，——这就是作家在创作过程中的灵感的特征。由于这种心理现象是这样复杂，又由于当作家集中在他的创作对象的时候，无暇来意识到自己的灵感的状态，所以灵感的具体的心理过程还没有能够被科学全部揭露出来。但是有一点是可以肯定的，那就是灵感乃是长时期艰苦的准备的结果，长时期的持续过程的终点。

此外，灵感也还有另外一种表现的形式。那就是有时当作者很紧张地工作而想不出来的东西，可是当他把工作放下来而偶然在散步的时候，或在睡前醒后闲着休息的时候，那个他找寻了很久的某种形象或某种思想会突然浮现在他的脑子里面。因此人们就常常为它的突然出现感到惊异。其实这也并不是……什么"灵见"，而仍然是可以用心理学来解释的。因为当作者把工作放下来休息的时候，他的意识是没有这样紧张了，但是，他为达到那种目的的思想倾向还是存在着的，这是一方面；另外一方面，由于停止了工作，精神松弛下来，他的注意不再是只集中在某一点上，别的方面的神经联系也可以活跃起来，因此，他也就有可能从身边的许多偶然的事物，通过联想

把他所要寻找的那种思想或形象一触即得。这也就是说，由于某一事物的媒介，脑子里的神经突然和那个要寻找的形象联系起来，这样，这个形象就浮现出来了。由此可见，灵感虽然好象是突然出现的，不知是从那里来的，但实际上它一定是为作者所经验过，而且还有过相当深刻的印象的东西；其次，灵感虽然表面上看，好象“灵光一闪”，它是自然而然地涌现出来的，但实际上，这种突然的涌现，乃是经过长期的准备和劳动的结果。试想想看，一个不想努力写诗的人，他总不会有写诗的灵感，一个不想作画的人，他总不会有作画的灵感，正如一个不去想窍门的人，总不会有想出窍门的灵感一样。

所以作家的创作，绝不能依赖这种偶然的灵感。高尔基曾说过："我们以为，认为灵感是工作的唤醒者，那是错误的；它多半出现在胜利的工作过程中，正象工作的后果。"是的，我们不应该去直接追寻灵感，或者坐在那里等候着灵感的来临，但是这并不意味着我们不可以有意识地为灵感准备一些必要的条件，从而把它很自然地请出来。比方，我们对于一种理想有着高度的热情，在这个高度的热情的指引下，我们全身心都投入到这伟大的任务里面去，这样，我们就常常可以在工作过程中发现一些灵感。又比方，假定我们对于某一种工作的目的性非常之明了，对于某一种工作的全部过程也都非常之熟悉，对于其中某一部门的工作，又有着非常的熟练技巧，这样，我们负责做起这一部分工作来，就容易得心应手，常常在工作过程中发现一些灵感。至于作家的创作，他可以努力去想象出他所要描写的那个事件发生时候的情景，唤起当时的情绪记忆，或有意识地去想起那些和他所要寻找的思想、形象有关联的东西，作为触媒，或是摹拟他所要描写的事物的形体动

作等等。这些办法都是可以帮助作家们引起灵感的。

所以，在我们看来，把灵感看成偶然的、神秘的东西，那是一种错误的见解。

黄药眠：《论食利者的美学》(1957年)，《初学集》，长江文艺出版社1957年版第66—68页。

王汶石论灵感与偶然机遇

作家在生活阅历中，积累了大大小小数也数不清的人和事，经验和积累了各种感情，产生和积累了丰富的生活思想（这最最重要的一点常被初学者忽视），它们象燃料似的保存在作家的记忆里和感情里，就象石油贮存在仓库里一样，直到某一天，往往由于某一个偶然的机遇（比如听了一个报告，碰到某一个人或某人的几句闲谈，甚至于只是到了一个新地方或旧地重游，等等），忽然得到了启发（人们通常把这叫做灵感），它就象一支擦亮了的火柴投到油库里，一切需用的生活记忆都燃烧了起来，一切细节都忽然发亮，互不相关的事物，在一条红线上联系了起来，分散在各处的生活细节，向一个焦点上集中凝结；在联系和凝聚的过程中，有的上前来，有的退后去，有的又消失，有的又出现，而且互相调换位置，有的从开头跑到末尾，有的从末尾跑到中腰……一篇文学作品就这样形成了，所谓虚构和想象，也不过就是这么一回事。

王汶石：《答〈文学知识〉编辑部问》(1959年)，《创作经验漫谈》，人民文学出版社1979年版第342页。

张少康论古代文论中的"感兴"说

我国古代文论中所说的感兴，即是指艺术创作中的灵感现象。感兴的萌发标志着神思最活跃、最丰富阶段的到来。感兴是神思过程中的一个组成部分，指的是神思活动发展到高潮时艺术家的一种高度兴奋状态。当艺术家的兴感之会到来的时候，创作的欲望特别强烈，想象极为丰富，无数生动的形象纷至沓来，思绪泉涌，通畅无阻，许多优美奇特的艺术构思正是在这样的状态下形成的。同时，也只有在感兴旺盛的情况下的创作，才能一气呵成，具备化工造物之妙。苏轼在《书蒲永升画后》一文中记载，蜀人孙知微为成都大兹寺寿宁院壁作画，开始，他"经营度岁，终不肯下笔"，后来，突然"一日，仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂如风，须臾而成，作输写跳蹙之势，汹汹欲崩屋也。"孙知微是当时一位著名的画家，《图书见闻志》曾记载有他的事迹。他之所以长久不愿落笔，正是由于他还在酝酿创作灵感，时机尚未成熟；一旦灵感爆发，他就立即趁感兴高潮一挥而就，创作出了栩栩如生的杰作。然而，感兴高潮的到来常常是带有一定的偶然性的。它并不是艺术家想要它到来，它就能到来的。经常有这样的情况：你迫切地盼望它到来，可它却始终不来；有时在无意之中，它却又突然涌上你的心头。而感兴对艺术构思的成败，又有着十分重大的影响。艺术构思过程中如果没有感兴阶段的出现，神思是不能进入高潮的，那么，这种艺术构思往往显得很平庸，经常是要失败的。如果感兴阶段在艺术构思中很快到来，结果就能够使艺术构思进行得非常顺利，具有新颖独特之处。那么，应该怎样

去正确认识和对待灵感这种现象呢？我国古代的文艺理论中对此有过许多的分析和研究。

最早提出艺术创作中的灵感问题，并对它在艺术构思过程中的重要作用进行了具体分析和描绘的是陆机。他在《文赋》中说：

> 若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止，藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理？思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葳蕤以馺遝，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。及其六情底滞，志往神留，兀若枯木，豁若涸流。揽营魂以探赜，顿精爽于自求。理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽。是以或竭情而多悔，或率意而寡尤。虽兹物之在我，非余力之所勠。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由也。

陆机对灵感（即“应感之会”）作了十分生动的描绘。他对灵感涌现时文思通畅、下笔琳琅的情状和灵感不来时文思阻塞、落笔艰难的情状，作了鲜明的对比，说明灵感乃是创作成败的关键。然而，对于灵感现象他又觉得无法控制、掌握，来去无踪，出没无常，为此他感到困惑不解，“故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由也。”有的同志认为陆机在这里是对艺术创作的灵感作了唯心主义宿命论的解释，因为陆机说了“虽兹物之在我，非余力之所勠”这样的话。这样说自然也有一点道理，然而，我们应当看到在当时的历史条件下，要陆机对灵感这样复杂的精神活动现象作出科学的解释是不可能的。事实上，陆机在这里倒是说了大实话。他对创作中的灵感现象作

了比较客观的描述，同时也明白地说自己对它还不能理解，因此也无法掌握它的规律。如果我们和西方文艺史上对灵感现象的解释相比，那么，陆机的论述还是比较实事求是的。比如柏拉图就把艺术创作中的灵感现象，看作是神灵附身时的一种迷狂状态。他说："凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。""不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。"（《文艺对话集》）西方在相当长一个时期内是盛行这种观点的，一直到文艺复兴以后才有较大变化。但是，我国古代讲灵感则是比较现实的。虽然宗教思想和唯心主义也很盛行，却没有人对灵感作象柏拉图那样的解释，而基本上都是象陆机那样，具体地描绘灵感与文思通塞的关系。比如张怀瓘在《书断》说书法创作中，灵感不来时，"或笔下始思，困于钝滞"，"心不能授之于手，手不能受之于心。"而到灵感涌现时，则"意与灵通，笔与冥会，神将化合，变出无方。"清代的袁守定在《占毕丛谈》中说："机慁则文敏而工，机塞则文滞而拙。"这样一类的论述，在我国古代的艺术创作理论中是非常之多的。

灵感问题自陆机首先提出之后，在六朝就受到了广泛的重视。比如以沈约为首的声律派把声律之美作为评价诗歌优劣的主要标准，而在如何才能使声律协调、构成抑扬顿挫的音乐美的问题上，他们也把它首先归于灵感。沈约《答陆厥书》中说："天机启则律吕自调，六情滞则音律顿舛。"在《宋书·谢灵运传论》中，他还说谢灵运诗歌之所以能有自然清新之美，也是因为他的诗都是"兴会标举"的产物。谢诗中如"池

塘生春草，园柳变鸣禽”一类名句，当时被看作是“出水芙蓉”一般的佳作，全是灵感涌现时书写即目所见的结果。颜之推在《颜氏家训·文章》篇中，也指出文章乃是“标举兴会，发引性灵”的具体表现。肖子显在《南齐书·文学传论》中说：“若夫委自天机，参之史传，应思悱来，勿先构聚。”明确提出文学创作必待灵感冲动时方可写作，绝对不可强思硬作。六朝最杰出的文学理论批评家刘勰也很重视创作灵感问题，更为可贵的是，刘勰注意到了灵感如何培养的问题。《文心雕龙·养气》篇其实就是讲灵感如何培养的问题的。黄侃《文心雕龙札记》中说：“此篇之作，所以补《神思》篇之未备，而求文思常利之术也。”这个看法是相当精辟的。《神思》篇的中心是分析艺术想象的情状和特点，但这显然是离不开感兴的。艺术创作没有灵感的冲动，也就根本谈不到艺术想象翅膀的飞翔。刘勰在《神思》篇中说：“是以秉心养术，无务苦虑；含章司契，不必劳情。”已经涉及到了感兴的培养问题。他在《养气》篇中认为神思高潮时的感兴现象乃是人的神气旺盛，精力充沛时才可能有的；如果精神过于疲劳，情绪低落，气衰力竭，就不可能出现感兴现象。为此，刘勰提出要使艺术构思进入感兴状态，就必须养气保神，即所谓“元神宜保，素气资养”。人的气是神的具体体现，神旺神疲怎么才能看出来呢？它就反映在气盛气衰上，所以养气也即是保神，《养气》篇的开头说：

> 昔者王充著述，制《养气》之篇，验己而作，岂虚造哉！夫耳目鼻口，生之役也；心虑言辞，神之用也。率志委和，则理融而情畅；钻砺过分，则神疲而气衰；此性情之

数也。

提倡“率志委和”，反对“钻砺过分”，这就是《神思》篇所说的“无务苦虑”，“不必劳情”之意。其中心是强调要顺乎自然，不要勉强而作。率志，是随顺自己的心志；委和，是附合天地之和，亦即自然之意。所以，范文澜同志解释这一段话道：“彦和论文以循自然为原则，本篇大意，即基于此。”这是符合刘勰本旨的很有见地的话。要使创作顺乎自然，理融情畅，自然就会兴会标举之妙。那么，怎样才能使创作构思顺乎自然，“率志委和”呢？刘勰认为关键是要使神志清醒，具有虚静的状态，而不要被许多杂事杂念所干扰。他说：

> 夫学业在勤，故有锥股自厉；志于文也，则有申写郁滞；故宜从容率情，优柔适会。若销铄精胆，蹙促和气，秉牍以驱龄，洒翰以伐性，岂圣贤之素心，会文之直理哉！

艺术创作是一种艰苦的劳动，但它又不同于孜孜不倦地研究学问，而有自己的特殊规律。它不需要“锥股自厉”，而要求“从容率情，优柔适会”，必需在心平气和、神情舒畅的状态下，方能从容自若，文思泉涌；如果“销铄精胆”，“蹙促和气”，违反了自然之性，那么就会丧失感兴，灵感不来，也就无法写好作品。清代的纪昀评这一段话说：

> 此非惟养气，实亦涵养文机，《神思》篇虚静之说，可以参观。彼疲困纷扰之余，乌有清思逸致哉！

这是深得彦和“养气”要领的说法。所谓“涵养文机”，即是指培养灵感。日人遍照金刚《文镜秘府论》南卷论文意部分讲到“境思”问题，也表现了同样的思想：

> 夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必须忘身，不可拘束。思若不来，即须放情却宽之，令境生。然后以境照之，思则便来，来即作文。如其境思不来，不可作也。

所谓“境思”，即是指和形象化的境界相结合的思维，实际上就是说的感兴萌发时的形象思维活动。他认为“必须忘身，不可拘束”，“放情却宽之”，才可能使境象叠现，感兴浓烈，文思自然横溢。这也是要虚静其心，养气保神之旨。刘勰在《养气》篇中还说：

> 是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气，烦而即舍，勿使壅滞，意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀，逍遥以针劳，谈笑以药勧，常弄闲于才锋，贾余于文勇，使刃发如新，腠理无滞，虽非胎息之迈术，斯亦卫气之一方也。

刘勰在这里着重从精神修养的角度来讲灵感的培养，“清和其心，调畅其气”，只有当艺术家处于一种最佳的精神状态时，才能够促使灵感的爆发，兴会的到来。我国古代关于创作灵感的培养，虽然也涉及到了生活积累等问题，但更侧重在对精神、情绪的涵养方面，这是我国古代灵感论的一个重要特点。现实生活经验的积累固然是产生灵感的重要基础，但并不是产生灵感的唯一条件。一个艺术家虽然有丰富的生活经验，如果

不能"清和其心，调畅其气"，也是决不可能产生灵感的。

我国古代文艺家绝大多数对"两句三年得，一吟双泪流"的创作不感兴趣，而认为真正的优秀作品都应该是灵感涌现时天然凑泊、水到渠成的产物。因此，他们大都主张要"伫兴"，要等待灵感冲动时才进行创作。王士源的《孟浩然集序》中说孟浩然的诗歌创作"每有制作，伫兴而就"。张宗柟编纂的王士禛《带经堂诗话》中专门有"伫兴"一类。这都是为了强调没有灵感爆发，是写不好诗的。清代宋大樽在《茗香诗论》中说：

> 不伫兴而就，皆迹也；轨仪可范，思识可该者也。有前此后此不能工，适工于俄顷者，此俄顷亦非敢必觊也，而工者莫知其所以然。太虚无为之风，无始终之期；列子有待之风，登空泛云，一举万里，尚何有迹哉？

这里说的"俄顷"，即是指灵感冲动的时刻，此时创作才能自然化成，而无痕迹可寻，如列子待风而一举万里，这种"伫兴"主张，似乎给人以被动感觉，好象仍然避免不了偶然性的决定作用。其实，这偶然性中是有必然性因素的，只要条件成熟，是会产生灵感冲动的。肖子显《自序》中说："登高极目，临水送归，蚤雁初莺，花开叶落，有来斯应，每不能已，须其自来，不以力构。"虽然强调"自来"，但显然亦是"感物"之结果。谢榛在《四溟诗话》中说："诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也。如戴石屏'春水渡傍渡，夕阳山外山。'属对精确，工非一朝，所谓'尽日觅不得，有时还自来'。""天机"之发是与"触物"相联系的。艺

术创作灵感的涌现，常常是受某种与自己经历过的生活和感情有所类似的景象的感触，或某种生活景象使自己产生了深刻体会而产生的。比如《宣和书谱》记载唐代著名书法家怀素，“晚精意于翰墨，追仿不辍，秃笔成塚。一夕，观夏云随风，顿悟笔意，自谓得草书三昧。斯亦见其用志不分，乃凝于神也。”而其书法遂“若惊蛇走虺，骤雨狂风”。“夏云随风”的景象，使怀素产生了丰富的想象，在平时积累的基础上，点燃了他灵感的火花，创作出了艺术珍品。《宣和书谱》还记载了唐代著名书法家张旭，“尝言：初见担夫争道，又闻鼓吹而知笔意，及观于公孙大娘舞剑，然后得其神。”这都是说的无意间受到某种现实事物或现实场面的触动，而激发了创作灵感。但是，艺术创作的灵感，还可以自觉地、有意识地借助于某种现实生活景象，而促使它爆发。比如宋代郭若虚《图画见闻志》上就记载了这样一个故事：

(唐)开元中，将军裴旻居丧，诣吴道子，请于东都天宫寺画神鬼数壁，以资冥助。道子答曰：“吾画笔久废，若将军有意，为吾缠结，舞剑一曲，庶因猛厉，以通幽冥！”旻于是脱去缞服，若常时装束，走马如飞，左旋右转，掷剑入云，高数十丈，若电光下射。旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是援毫图壁，飒然风起，为天下之壮观。道子平生绘事，得意无出于此。

吴道子在创作之初感到自己缺少灵感，一时激不起创作冲动，因而请裴旻舞剑，以猛厉之气来促发自己的创作灵感。裴旻的剑舞得如此神奇、雄壮，使吴道子的感情受到了强烈震动，同

时在如何画神鬼"以资冥助"上他也受到了启发，于是创作出了他平生最得意的杰作，成为"天下之壮观"。由此可见，灵感也可以通过体会与自己所要描写的生活内容相类似的生活实际而得到诱发。这也说明一个艺术家在深入生活过程中是必然能够激发自己的创作灵感的。

在艺术创作灵感的源泉问题上，我国古代也有一些唯心主义的解释，但是，比较多的人则认为灵感之产生是"观物有感"的缘故。葛立方《韵语阳秋》中说：

> 自古工诗者，未尝无兴也。观物有感焉，则有兴。

这个"兴"，虽然是从"比兴"之"兴"的角度讲的，实际上也是指的灵感勃兴之意。我国古代之所以把灵感称之为"感兴"、"应感"，正是说明它是人心有所感的结果。而人心之感，物使之然也，这是从《礼记·乐记》以来一贯的传统观点。无论音乐和诗歌，历来都认为是人心有感于物，发而为声，以文字表现而为诗。刘勰说文学作品是"应物斯感"的产物。艺术家的情感是受外物的感召而兴起的，所以说是"情以物兴"。钟嵘在《诗品序》中说："气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。"人心受到外物的触动，而这种外物是包括了自然和社会两方面的，然后便会有兴会产生，而感之愈深，兴会也就更浓。我国古代讲诗人兴会无穷、佳作丰硕往往是"江山之助"的结果，其实就是指的自然景物对艺术家创作灵感的诱发作用。袁守定《占毕丛谈》中说："作文必有一段兴致，触景感物，适然相遭，遂造妙境。""史称张说至岳州诗益进，得江山助（按：见《新唐书·张说传》）。王文恪（鏊）谓柳子厚

至永州文益工，得永州山水之助（按：见《震泽长语》）。吴立夫谓胸中无三万卷书，眼中无天下奇山水，未必能文，纵文亦儿女语耳。皆是此理。”除自然事物之外，诗人所感受到的社会生活中许多惊心动魄的现实内容的影响，更会产生强烈的创作冲动。比如钟嵘在《诗品序》中说：“至于楚臣去境，汉妾辞宫，或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返；女有扬娥入宠，再盼倾国；凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”刘勰在《文心雕龙·时序》篇中说：“歌谣文理，与世推移；风动于上，而波震于下”，虽是讲的文学与时代关系，但也涉及到社会现实生活对作家创作所起的激发作用。《文境秘府论》地卷“感兴势”条中还对常建与王维的诗例作了具体分析。其云：

> 感兴势者，人心至感，必有应说，物色万象，爽然有如感会。亦有其例，如常建诗云：“泠泠七弦遍，万木澄幽音。能使江月白，又令江水深。”又王维《哭殷四诗》：“泱漭寒郊外，萧条闻哭声。愁云为苍茫，飞鸟不能鸣。”

常建被琴声所感动，琴声把他带入了一个幽静清澈的艺术境界，使他产生了无穷的遐思，于是灵感萌发，物色万象奔会于其胸中，艺术的意象也就这样诞生了。王维为朋友之死而深深地感到悲哀，感情的激烈波动，使他创作冲动异常强烈，于是借愁云苍茫、飞鸟不鸣的艺术境界以寄其哀。可见，所感至深，则所兴愈炽。我国古代一些有成就的大作家大多有自己深切的体会，他们深深地感到：丰富的、充实的现实生活乃是他

们艺术创作灵感爆发的重要根源。杜甫晚年在夔州回忆自己在安史之乱时期的诗歌创作状况时说："忆在潼关诗兴多。"（《峡中览物》）那时，杜甫生活在兵荒马乱之中，颠沛在京洛道上，看到和听到无数使人愤激和令人悲哀的生活现象，这一切强烈地震撼着诗人心灵，大大加深了他忧国忧民的浓厚感情，使他一泻如注地创作了"三吏"、"三别"等许多名作。可见，他之所以"诗兴多"，正是丰富的生活实践所培育出的丰硕果实。南宋著名的爱国诗人陆游，对此也有十分深刻的体会。他在《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》一诗中总结他的创作情况时说道：

我昔学诗未有得，残余未免从人乞。力孱气馁心自知，妄取虚名有惭色。四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日。打球筑场一千步，阅马列厩三万匹。华灯纵博声满楼，宝钗艳舞光照席。琵琶弦急冰雹乱，羯鼓手匀风雨疾。诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历。天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺。世间才杰固不乏，秋毫未合天地隔。放翁老死何足论，《广陵散》绝还堪惜。

陆游四十八岁时，随四川宣抚使王炎从军南郑（汉中）。在军旅生活中曾有过雪中刺虎等壮举，并曾戍守边防要塞大散关。正是这种丰富的生活实践，使他的诗歌创作获得了不竭的源泉。陆游此处所说"诗家三昧"的忽现，即是指不可遏止的诗兴的感发，说明创作灵感乃是亲身经历的生活实际所激发出来的。陆游在《题庐陵萧彦毓秀才诗卷后》一诗中还说过："法不孤生自古同，痴人乃欲镂虚空。君诗妙处吾能识，正在山

程水驿中。”陆游所总结的创作经验最可贵的部分，是他生动地告诉了我们，深厚的现实生活基础乃是艺术灵感涌现的主要源泉。灵感的爆发虽有一定的偶然性，但其渊源还是在平时的长期积累。清代的袁守定在《占毕丛谈》中说：

> 文章之道，遭际兴会，摅发性灵，生于临文之顷者也。然须平日餐经馈史，霍然有怀，对景感物，旷然有会，尝有欲吐之言，难遏之意，然后拈题泚笔，忽忽相遭，得之在俄顷，积之在平日，昌黎所谓有诸其中是也。舍是虽刓精竭虑，不能益其胸中之所本无，犹探珠于渊而渊本无珠，采玉于山而山本无玉，虽竭渊夷山以求之，无益也。

袁守定非常辩证地指出了平时积累和临文之顷的关系，又说明了在平时积累的基础上还必须有“对景感物”的诱发，然后才能使灵感爆发，这可以说是对灵感作了具有朴素唯物主义色彩的分析。当然，袁守定这里所说的平日积累还是偏重于书本知识，即所谓“餐经馈史”，而对现实生活的实践经验则有忽视的倾向。但是，联系上述杜甫、陆游之论，我们可以看到我国古代的灵感论还是比较全面的。归结起来，我国古代对灵感问题的论述有三大贡献：一是强调了要有深厚的生活积累为基础；二是必须有某种特定的现实景象或对所经历过的生活的回忆，来诱发灵感的产生；三是必须有虚静自然的精神状态，要排除各种与创作构思无关的事物与欲念的干扰。这就是点燃灵感火花的基本条件。

我国古代关于艺术创作灵感的论述中，还有非常可贵的一点，是特别强调艺术家在灵感涌现时，要善于抓紧时机，捕捉

艺术形象。因为灵感涌现有一定的偶然性，这种创作构思的极度兴奋的状态，是不会长时期继续下去的，不可能持久的，当灵感一过去之后，曾经在艺术家脑海里闪现过的一些奇妙的意象和境界，很快就会消失。而且还常常会碰到这样的情况，当感兴高潮到来的时候，突然遇到外界某一事件的干扰，或由于艺术家主观上某种杂念干扰使之分了心，这时感兴高潮就马上会消失，那些优美的艺术形象稍纵即逝，而且再也回忆不起来了。而要再重复出现类似的艺术构思，也决不可能了。袁守定说："凡意有所触，妙理乍呈，便当琢以慧心，著之楮上，缓之则情移理逸，不可复覩。"（《占毕丛谈》）为此，艺术家必须非常善于捕捉形象，而这也是艺术创作成败的关键。凡是真正优秀的艺术家都特别善于捕捉转瞬即逝的生动形象。苏轼在《文与可篔筜谷偃竹记》一文中说文与可画竹，每当"胸有成竹"时，就立即"急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵即逝矣。"绘画是如此，诗歌创作也是如此。苏轼在《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》一诗中说："作诗火急追亡逋，清景一失后难摹。"苏轼在游孤山访友回来时，被一路上景色所吸引，产生了强烈的创作冲动，涌现了不少优美的"清景"形象，他一回家就赶紧把它描写下来。这和《书蒲永升画后》中说孙知微作画的情景是十分类似的。从某种意义上说，艺术家的才能也正表现在他能否不失时机地、确切而生动地捕捉住灵感涌现时所闪过的艺术形象。苏轼在《答谢民师书》中说的"求物之妙，如系风捕影"，也正是此意。灵感爆发时所闪现的形象，就如风与影一般，忽隐忽现，忽存忽亡。善于抓住，方为高手。唐代张怀瓘说书法创作中当"意与冥通"之际，要能够"追虚捕微"，也正是说的形象捕捉的重要性。我

国古代有许多艺术家对灵感萌发时所展现的意象和境界这种“转瞬即逝”的特点，是有很深刻的体会的。如宋代的葛立方在《韵语阳秋》中说：

> 诗之有思，卒然遇之而莫遏，有物败之则失之矣。故昔人言覃思、垂思、抒思之类，皆欲其思之来；而所谓乱思、荡思者，言败之者易也。郑綮诗思在灞桥风雪中、驴子上，唐求诗所游历不出二百里，则所谓思者，岂寻常咫尺之间所能发哉！前辈论诗思多生于杳冥寂寞之境，而志意所如，往往出乎埃壒之外。苟能如是，于诗亦庶几矣。小说载谢无逸问潘大临云："近日曾作诗否？"潘云："秋来日日是诗思，昨日提笔得'满城风雨近重阳'之句，忽催租人至，令人意败，辄以此一句奉寄。"亦可见思难而败易也。

葛立方所说的"诗思"，即是指的灵感。他说郑綮的"诗思"产生于"灞桥风雪中、驴子上"，灞桥在长安之东，是古人送别之处，此处正是要说明诗歌创作的灵感需要在一定的境物感召之下才能产生。同时，葛立方又强调"诗思"的产生还需要"杳冥寂寞之境"，亦即有"虚静"的精神状态。在这些条件具备之后，灵感的涌现往往是艺术家本身也难以抑止的，然而，它又很容易消逝，只要有某种外在的或内在的干扰，就立即会丧失。比如潘大临写诗时，本来正当文思泉涌的高潮之际，意兴正浓，可是因为催租人来而打断了"诗思"，结果只吟得一句，怎么也无法再继续完成全诗了，只能以独句告终。这正是"思难而易败"之明证。类似的这种情况，王夫之在《薑斋诗话》中也曾经说过。他说诗歌创作，"以神理相取，

在远近之间。才着手便煞，一放手又飘忽去。”这也是强调捕捉“转瞬即逝”的艺术形象之重要。艺术家必须十分敏锐地掌握好形象闪现的时机，把它十分逼真地描绘下来，并且还要善于去发展这种境界，扩大这种境界，深化这种境界，才能创作出有价值的、有艺术魅力的作品来。

摘自张少康：《中国古代文学创作论》，北京大学出版社1983年第30—42页。

外 国 作 家 论 灵 感

德谟克利特论灵感与诗人

（一）

没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人。

见朱光潜《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版第36页。

（二）

一位诗人以热情并在神圣的灵感之下所作的一切诗句，当然是美的。

德谟克利特：《著作残篇》，《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版第4页。

（三）

只有天赋很好的人能够认识并热心追求美的事物。

德谟克利特：《著作残篇》，《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版第4页。

苏格拉底论凭“天才和灵感”写诗

诗人写诗并不是凭智慧，而是凭一种天才和灵感；他们就

象那种占卦或卜课的人似的，说了许多很好的东西，但并不懂得究竟是什么意思。

柏拉图：《“申辩”篇》，《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1961年版第147页。

柏拉图论灵感与迷狂

你这副长于解说荷马的本领并不是一种技艺，而是一种灵感，象我已经说过的。有一种神力在驱遣你，象欧里庇得斯所说的磁石，就是一般人所谓“赫库利斯石”。磁石不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也象磁石一样，能吸引其它铁环。有时你看到许多个铁环互相吸引着，挂成一条长锁链，这些全从一块磁石得到悬在一起的力量。诗神就象这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它递传给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时，心理都受一种迷狂支配；抒情诗人们在做诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵节力量的支配，就是到酒神的狂欢，由于这种灵感的影响，他们正如酒神的女信徒们受酒神凭附，可以从河水中汲取乳蜜，这是她们在神智清醒时所不能做的事。抒情诗人的心灵也正象这样，他们自己也说他们象酿蜜，飞到诗神的园里，从流蜜的泉源吸取精英，来酿成他们的诗歌。他们这番话是不错的，因为诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。诗人们对于他们所写

的那些题材，说出那样多的优美辞句，象你自己说荷马那样，并非凭技艺的规矩，而是依诗神的驱遣。因为诗人制作都是凭神力而不是凭技艺，他们各随所长，专做某一类诗，例如激昂的酒神歌，颂神诗，合唱歌，史诗，或抑扬格诗，长于某一种体裁的不一定长于它种体裁。假如诗人可以凭技艺的规矩去制作，这种情形就不会有，他就会遇到任何题目都一样能做，神对于诗人们象对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们作代言人，正因为要使听众知道，诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的辞句，而是由神凭附着来向人说话，卡尔岂第人廷尼库斯是一个著例，可以证明我的话。他平生只写了一首著名的《谢神歌》，那是人人歌唱的，此外就不曾写过什么值得记忆的作品。这首《谢神歌》倒真是一首最美的抒情诗，不愧为"诗神的作品"，象他自己称呼它的。神好象用这个实例来告诉我们，让我们不用怀疑，这类优美的诗歌本质上不是人的而是神的，不是人的制作而是神的诏语；诗人只是神的代言人，由神凭附着。最平庸的诗人也有时唱出最美妙的诗歌，神不是有意借此教训这个道理吗？

柏拉图：《伊安篇》，《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社1959年版第7—8页。

狄德罗论灵感与天才

你我都不会把生存、思维、工作和活动于人群中的人，和热情奔放的、执笔的、掌弓弦的、调画笔的、演戏的人混淆在一起。当他游神物外的时候，他完全接受艺术的支配。可是一

到灵感消逝，他又回复为原来那样的人，有时候还是一个普普通通的人。这就是思想和天才的不同处，前者是几乎永远存在的，而后者却时常会逃逸无踪的。

狄德罗：《论戏剧艺术》（1758年），《文艺理论译丛》1958年第2期第129页。

雪莱论灵感"来时不可预见"

诗是最快乐最良善的心灵中最快乐最良善的瞬间之纪录。我们往往感到思想和感情不可捉摸的袭来，有时与地或人有关，有时只与我们自己的心情有关，并且往往来时不可预见，去时不用吩咐，可是总给我们以难以形容的崇高和愉快；因此，即使在它们所遗留下来的眷恋和惆怅中，也不可能不还有着快感，因为这快感是参与于它的对象的本质中的。诗灵之来，仿佛是一种更神圣的本质渗彻于我们自己的本质中；但它的步武却象拂过海面的微风，风平浪静了，它便无踪无影，只留下一些痕迹在它经过的满是皱纹的沙滩上。这些以及类似的情景，唯有感受性最细致和想象力最博大的人们才可以体味得到；而由此产生的心境却与一切卑鄙的欲望不能相容。

雪　莱：《为诗辩护》，《古典文艺理论译丛》第1册第106页。

巴尔扎克论"艺术家无力控制自己"

不论艺术家取得力量是在于他对人所共有的某一机能作了不断运用；不论艺术家所发挥的威力是由于他脑子畸形的发

展，而在这意义上，天才是人的病态犹如珍珠是蚌的病态；不论艺术家的一生精力都用来为写成一部作品，或是为表达天赋的某一独特思想，总之，他自己并不知道他才能的秘密所在，这一点是人所公认的事实。他在受某些环境因素的影响下进行工作，然而这些因素是如何组成的，却正是问题的奥妙之处。艺术家无力控制自己。他在很大程度上受一种擅自行动的力量的摆布。某一天，在他自己不知不觉中，一阵风来，一切都松懈了。纵会有最高的爵位，最多的资财也都不足以吸引他去拿起画笔、塑蜡制模，或是写出一行文章来；如果他去尝试的话，那末这个执笔、化蜡或是握管的人，决不是他本人，而是另一个人，是他的替身，是那个骑在马上、爱用双关语、嗜酒贪睡、胡闹取乐的素济①。

某一天晚上，走在街心，或当清晨起身，或在狂饮作乐之际，巧逢一团热火触及这个脑门，这双手，这条舌头；顿时，一字唤起了一整套意念；从这些意念的滋长、发育和酝酿中，诞生了显露匕首的悲剧、富于色彩的画幅、线条分明的塑像、风趣横溢的喜剧。这是转眼即逝、短促如生死的一种幻象；看去象悬崖峭壁般深沉，海面波涛般壮丽；这是五彩缤纷令人目眩的彩色；这是一组无愧于辟格麦利安②的群像，一个美丽得使苏丹为之魂不守舍的女像；这是可以使一个垂死者笑逐颜开的喜剧性场面；熔炉中火花闪闪，这是艺术家在劳动，在静寂与孤独中展示出无穷的宝藏；你想要什么就有什么。这是忘掉了分娩的剧痛在创作中所感到的无上喜悦。

巴尔扎克：《论艺术家》（1830年）《古典文艺理论译丛》第10册第96—97页。

①罗马喜剧作家普劳图斯的喜剧《昂菲特里翁》中默居尔所冒充的仆人形象。

②传说中塞浦路斯国王，他爱上了自己所雕的一座象牙女像。这一传说后来成为文学和艺术上许多作品的主题。

泰纳论艺术家“都是不由自主的印象占优势”

艺术家需要一种必不可少的天赋，便是天大的苦功天大的耐性也补偿不了的一种天赋，否则只能成为临摹家与工匠。就是说艺术家在事物前面必须有独特的感觉：事物的特征给他一个刺激，使他得到一个强烈的特殊的印象。换句话说，一个生而有才的人的感受力，至少是某一类的感受力，必须又迅速又细致。他凭着清醒而可靠的感觉，自然而然能辨别和抓住种种细微的层次和关系：倘是一组声音，他能辨出气息是哀怨还是雄壮；倘是一个姿态，他能辨出是英俊还是萎靡；倘是两种互相补充或连接的色调，他能辨出是华丽还是朴素；他靠了这个能力深入事物的内心，显得比别人敏锐，而这个鲜明的，为个人所独有的感觉并不是静止的；影响所及，全部的思想机能和神经机能都受到震动。人总是不由自主的要表现内心的感受；他会手舞足蹈，做出各种姿态，急于把他所设想的事物形诸于外。声音会模仿某种腔调；说话会找到色彩鲜明的字眼，意想不到的句法，会有富于形象的、别出心裁的、夸张的风格。显而易见，最初那个强烈的刺激使艺术家活跃的头脑把事物重新思索过、改造过，或是照明事物，扩大事物；或是把事物向一个方面歪曲，变得可笑。大胆的速写和辛辣的漫画就是活生生的

例子，说明在一般赋有诗人气质的人身上，都是不由自主的印象占着优势。你们不妨深入了解一下当代的大艺术家大作家，也不妨以过去的大师为例，研究他们的草稿、图样、日记和书信；他们都是不知不觉的经过同样的程序。你用许多好听的名字称呼它，称之为灵感，称之为天才，都可以，都很对；但若要下一个明确的定义，就得肯定其中有个自发的强烈的感觉，为了表现自己，集中许多次要的观念加以改造、琢磨、变化、运用。

丹　纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1963年版第27—28页。

普希金论灵感

灵感吗？它是一种心灵状况：乐于接受印象，因而乐于迅速地理解概念——这是有助于对这些概念进行阐述的。

在诗中，如同在几何中一样，是需要灵感的。批评家把灵感和狂喜混为一谈了。

……

狂喜是一个想象的紧张状态。灵感可以没有狂喜而存在，但是狂喜没有灵感便不存在。

普希金：《反驳〈莫纳摩济纳〉发表的丘赫尔柏凯的文章》（1855年），《古典文艺理论译丛》第2册第157—158页。

黑格尔论灵感的起源

第三，想象的活动和完成作品中技巧的运用，作为艺术家

的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。

a）关于灵感，第一个问题就是关于它的起源，对这个问题有极多的不同的看法。

a1）因为天才与心灵现象和自然现象通常都处在一种最紧密的关系中，人们就以为通过感官的刺激就可以激发灵感。但是单靠心血来潮并不济事，香槟酒产生不出诗来：例如马蒙特尔①说过，他坐在地窖里面对着六千瓶香槟酒，可是没有丝毫的诗意冲上他脑里来。同理，最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他。

a2）反之，单靠存心要创作的意愿也召唤不出灵感来。谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动，还要东张西望地搜求材料，只是下定决心要得到灵感，好写一首诗，画一幅画或是发明一个乐曲，那么，不管他有多大才能，他也决不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品。无论是感官的刺激，还是单纯的意志和决心，都不能引起真正的灵感。要采用这些办法来引起灵感，这就足以说明心灵和想象还没有抓住真正有艺术意义的东西。反之，如果艺术的动力是正当的，这种真正有艺术意义的东西就会抓住一个明确的对象和内容（意蕴）而得到坚实的表现。

a3）因此，要煽起真正的灵感，面前就应该先有一种明确的内容，即想象所抓住的并且要用艺术方法去表现的内容。灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身（这一方面是就主体的内在的创作活动来说，另一方面也是就客观的完成作品的活动来说，因为这两种活动都必须有灵感）。这里又有一个问题：这种引起灵感的材料怎样来到艺术家脑里呢？关于这个问题也有各种不同的看法。我们常听到人们提出这样的要求：艺

术家应该单从他本身吸取材料来创作。如果诗人"象鸟儿栖在树枝上歌唱"那样，这种要求当然是可以实现的。在这种情形之下，他自己的快乐就是创作的活力，这种从内心迸发出来的东西本身就可以成为作品的材料和内容，推动他对自己的喜悦进行艺术的欣赏。对于这样的作品，我们就可以说："从肺腑中迸发出来的歌本身就是一种丰富的酬劳。"但是从另一方面看，最伟大的艺术作品也往往是应外在的机缘而创造出来的。例如品达的颂诗就有许多是应命制作的。建筑家和画家们也往往须就指定的目的和对象进行工作，却仍然可以得到灵感。我们时常听到艺术家们埋怨说，他们缺乏可以工作的材料。其实，上面说的那种外在机缘及其对创作的推动力就是天生自然性与直接性的因素，这因素对于才能的概念是不可少的，对于灵感的出现也有一个条件。就这一点来说，艺术家的地位是这样：作为一个天生地具有才能的人，他与一种碰到的现存的材料发生了关系，通过一种外缘，一个事件，或是象莎士比亚那样，通过古老的民歌、故事和史传，通过这一类事物的推动，他自觉有一种要求，要把这种材料表现出来，并且因此也表现他自己。所以创作的推动力可以完全是外来的，唯一重要的要求是：艺术家应该从外来材料中抓到真正有艺术意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下，天才的灵感就会不招自来了。一个真正的有生命的艺术家就会从这种生命里找到无数的激发活动和灵感的机缘，这些机缘临到了旁人就不发生影响，就轻易放过了。

b）如果我们进一步追问艺术的灵感究竟是什么，我们可以说，它不是别的，就是完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。

c）但是在艺术家这样把对象完全变为他自己的对象之后，他还要知道怎样把他自己的主体的特殊癖性及其偶然的个别现象抛开，让自己完全沉浸在主题里面；这样，他作为主体，就好象只是形式，赋与形式于他所沉浸在里面的那个内容。如果在一种灵感里，主体作为主体突出地冒出来发挥作用，而不是作为主题本身所使用的器官和所引起的有生命的活动，这种灵感就是一种很坏的灵感。说到这里，我们就要转到所谓艺术创作的客观性了。

摘自黑格尔《美学》（第一卷）商务印书馆，1979年版363—366页。

①马蒙特尔（Maimontel，1723—1799），法国作家。

〔苏〕《简明美学辞典》关于灵感的界说

指艺术家的全部创作力量处于升华状态，他的全副身心集中在创作客体上。在有灵感的时候，创作劳动的效率特别高。普希金在抒情诗《秋》中是这样描写灵感状态的：

诗兴油然而生：
抒情的波涛冲击着我的心灵，
心灵颤动着，呼唤着，如在梦乡觅寻，
终于倾吐出来了，自由飞奔……

思潮在脑海汹涌澎湃，
韵律迎面驰骋而来，

手去执笔，笔去就纸，

瞬息间——诗章迸涌自如。

唯心主义美学（柏拉图、谢林等人）认为灵感是特殊的超人的天赋才能，是突然的“灵机一动”，是超自然的神秘的起源的闪现。马克思列宁主义美学发展了过去唯物主义美学的进步观点，认为灵感是紧张的创作探索和不倦劳动的结果。柴可夫斯基早就指出：灵感“是一位不爱拜访懒人的来宾”。高尔基曾写道：“‘灵感’被错误地认为是一种对工作的刺激物；很可能，它在顺利的工作过程中就已经是工作的结果，是一种对工作的享受感。”促使灵感产生的还有：艺术家的才能和技巧，主要创作任务同艺术家的艺术手法的特点（见艺术中的手法条）、他的兴趣和愿望相一致，对自己的目标的理解，以及关于生活素材的深刻知识；除此之外，在表演者的创作中，演员、音乐家还要善于同观众和听众取得联系。真正的艺术作品只有在存在灵感的时候才能创造出来。

在对抗性的社会形态条件下，艺术家在物质和精神上依赖于统治阶级的社会需要，这就限制了艺术家发挥创作灵感的范围。在社会主义社会，为创作自由造成一切有利条件，这样的限制自然是不存在的，艺术家把创作灵感的全部力量贡献给社会主义国家的崇高目的。

摘自〔苏〕简明美学辞典，知识出版社1981年版第9—10页。

康·巴乌斯托夫斯基论创作灵感

通常，关于作家的劳动有着很多偏见和成见。其中某些会以其庸俗性而使人陷入绝望。

再没有比灵感被人弄得庸俗不堪的了。

不学无术的人差不多总是把诗人由于莫名的喜悦而瞪视着青天的眼睛，和吟哦时咬得尽是牙痕的鹅毛笔当作灵感。

不消说，很多人还记得《诗人和沙皇》这部电影。在这部影片里，普希金坐着，如梦如幻地望向天空，然后痉挛地抓起笔来便写，又停下，再重新抬起眼睛，咬住鹅毛笔，然后又匆匆地写下去。

我们看见过多少地方把普希金描写得活象一个得意忘形的疯子！

一次艺术展览会上，在一个眼神"充满灵感"、头发好象电烫过的普希金的矮小雕象旁边，我听到一段有趣的谈话。一个小姑娘皱着眉头对这位普希金看了老半天之后，问妈妈道：

"妈妈，他是在幻想吗？还是怎么的？"

"是的，孩子，普希金伯伯在幻想哪。"母亲温柔地回答说。

普希金伯伯"在瞑想"哩！正是这个普希金关于他自己说过这样一段话："我所以永远能和人民亲近，是因为我曾用我的诗歌，唤起了人们的善心，在我的残酷的时代里，我歌诵过自由，并且还为那些没落了的人祈求过怜悯和同情。"

但假如那"神圣的"灵感一经在作曲家的心里"浮现"（一定是"神圣的"，而且一定是"浮现"），他便会抬起双

眼，给那时无疑在他灵魂中响动起来的声音，有节奏地打着拍子——正和莫斯科那座温柔的柴科夫斯基纪念碑的神态一模一样。

不！灵感是人严肃地工作时的心理状态。精神的高扬并不表现为戏剧性的搔首弄姿和故作激昂。尽人皆知的“创作的苦味”也是一样。

普希金关于灵感说得确切而简单：“灵感是一种敏捷地感受印象的情绪，因而是迅速理解概念的情绪，这也有助于概念的解释。”他补充说：“批评家们常常把灵感和狂喜混淆起来。”相同地，读者常常把真实和貌似真实混淆起来。

这还算不得糟。但当某些艺术家和雕刻家把灵感和“无缘由的手舞足蹈”混为一谈的时候，看上去简直是对艰巨的作家劳动的无礼和不敬。

柴科夫斯基肯定说，灵感全然不是漂亮地挥着手，而是如犍牛般竭尽全力工作时的心理状态。

请原谅我离开本题，但我上边所说的全然不是无稽之谈。这说明在世上还有这类庸夫俗子。

每一个人在他的一生中，即便是几次也好，总都体验过灵感——精神昂扬、清新的感觉、敏捷地感受现实、思想丰满和对自身创作力的自觉的心理状态。

是的，灵感是严肃的工作状态，但灵感自有它的诗的色彩，我要说一声，自有它的诗的暗示。

灵感来时，正如绚烂的夏日的清晨降临，它刚刚赶散静夜的轻雾，四下是缀满露珠的簇叶丛。它小心翼翼地向我们的面孔吹来它于健康有益的清凉。

灵感，恰似初恋，人在那个时候预感到神奇的邂逅、难以言说的迷人的眸子、娇笑和半吞半吐的隐情，心灵强烈地跳动着。

在这个时候，我们的内心世界象一种魅人的乐器般微妙、情确，对一切，甚至对生活的最隐秘的、最细微的声音都能共鸣。

关于灵感，作家和诗人们写过许多卓越的章句。“但当神的语言一触到锐敏的听觉”（普希金），“那个时候，我灵魂的激动便平服了”（莱蒙托夫），“一个声音逼近了，这断肠哀音，使灵魂为之倾倒，为之返老还童”（布洛克）。费特关于灵感说得极其确切：

从那为落潮涤平的沙洲上
推动一下如生的帆船。
一个波浪翻到另外一种生活里，
能够嗅到从百花缭乱的岸上吹来的风。
一个声音打断了凄凉的梦，
忽然沉醉于奇异而亲切的心境。
给予生活以意义，给予隐秘的痛苦以甜蜜，
陌生的忽而亲切……

屠格涅夫把灵感叫作“神的昵近”，叫作人的思想和感情的显现。他恐惧地说到当一个作家开始把这种显现变为语言时所感到的无比的苦恼。

恐怕是托尔斯泰关于灵感说得最简单:“灵感是忽然出现了你能够做到的事情。灵感越鲜明，就越须细心地工作来完成

它。”

但不管我们怎样来给灵感下定义，我们都知道它是有益的，它不应该白白地消失，而不给人以馈赠。

摘自〔苏〕康·巴乌斯托夫斯基《金蔷薇》，上海译文出版社1980年版40—42页。

车尔尼雪夫斯基论灵感与艺术构思

假如有什么事情需要仔细思考的，那么这就是诗作的构思。在脑子里阐明长篇小说或者戏剧的基本思想，深入到那些通过本身行动来阐明这种思想的人物性格底本质，考虑人物的处境，情节的发展，这才是重要的，假使诗人现在能够在这方面花几个钟头，那么过了一个或者两个月，过了一年——当思考关于已经构思好的创作这个充满灵感的一刹那终于来临的时候，这些不长的时刻就能给他的创作带来很多好处，比整整一月废寝忘食地忙于修饰改正已经变成白纸黑字的作品还要多。在这样的场合，我们也可以引普希金做例子，普希金总是花很长的时间思考他的作品的提纲，当一种已经诞生的创作思想还没有在他脑子里成熟，给自己找到和谐而完整的发展的时候，有时就得一连等上好几年。“给原稿准备材料”，安宁柯夫君说，“普希金有时要拖上一个很长时间；然后才轮到灵感把这些材料迅速改变为明朗而有力的艺术作品”——当然，这是因为这些“作为原稿的材料”已经成为创作中最主要的一部分。

车尔尼雪夫斯基：《〈普希金文集〉（断片）》（1856），《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，人民文学出版社1965年版第226页。

车尔尼雪夫斯基论灵感的心理状态

对每一个有才能的人，不管他的特殊癖好怎么样，不管这个人的性格如何，一种把他控制起来的、顺利活动的最根本条件，就是在创造的时刻，他完全沉潜到自己的思想的涌泉里去，什么东西都不能把他抑制，什么东西都不能扰乱他。假使这一种状况还不算是什么灵感的话，那么也相去无几了。而且我们以为，每一个有才能的人假使能够不受外来不相干的想象所拘束，而完全沉潜在他的天性里，他就会挣得许多东西。关心用语的美，也是属于这一类不相干想象之列的：在写作的时候，应该忘记这种美，达到这种用语的美的最可靠手段，在这样的时候，就是尽我们的才华之力进行写作。一个人只有在不想到效能的时候，他才会产生真正的效能。甚至在优秀的演员或者歌唱家身上，都可以发现这一点。而作家不是演员，他应该更加接近这种除了自己的对象之外，把什么都忘怀的神往境界。

车尔尼雪夫斯基：《〈普希金文集〉（断片）》（1855年），《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，人民文学出版社1965年版第231页。

高尔基说不要“过于信赖灵感”

青年文学家对知识的意义显然估计过低。他们好象过于信赖“灵感”，但我觉得，他们是把“灵感”错认为工作的鼓舞者了，也许，在顺利进行工作的过程中，这种灵感已经作为工

作的结果，作为对工作的乐趣的享受而出现过。青年文学家常常不太适当地使用一个浮夸而不很明确的宗教性字眼“ТВОРЧЕСТВО”（“造物”、“创造”）。写长篇小说、剧本等等是一件很困难的、需要小心从事的细致的工作，动笔之前必须长期观察生活现象，积累事实，研究语言。

高尔基《论剧本》、《文学论文选》，人民文学出版社1958年版第246页。

阿诺·理德论灵感

也许，在所有艺术理论中最普遍、最为极大多数人所接受的理论，就是艺术必需要有“灵感”。……“灵感”一词的古代意义是众所周知的，它是指艺术家借助于某种高于他自身的一种存在物，例如上帝（或神性）、一个缪斯女神或一个天使的媒介创造了他的作品。“灵感”的意思就是“吸气”，也就是通过缪斯女神或其它神灵把音乐或诗或其它类似的东西吹进了艺术家的灵魂中去，让它誊写下来。虽然这种看法现在不再具有它曾经有过的力量，但是每当某人讲出来的东西好象显得不是从他自己本身那里来的，而是从一个他自身以外的某种力量或作用那里来的时候，我们就常常会说这个人是被灵感了。

阿诺·理德（L.A.Reid）《美学研究》，伦敦1931年版第158—159页，转引自朱狄：《灵感概念的历史演变及其他》。

费尔巴哈论灵感“是不为意志所左右的”

就我的天性说来，我是不喜欢写作和讲论的。质言之，只有在问题激起我的热情、引发我的灵感的时候，我才能够讲论和写作。但是热情和灵感是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。

《费尔巴哈哲学著作选集》（下）中译本 第504页

陀思妥耶夫斯基论灵感的“突如其来”

而我的情况却是这样，工作着与苦恼着。您知道写作意味着什么吗？不，谢谢上帝，幸亏您不知道！看来，您没有为着定货、按着尺寸去写东西，也没有感受到恶魔般的折磨。由于在《俄罗斯导报》拿了这么多的钱（可怕！四千五百卢布），我从年初就十二分希望诗歌不要离开我，希望文思闪现，并且艺术地展开，到了年终我得以满足一切。关于这一点尤其使我觉得可能的是：在我的头脑与心灵里时常闪现着并且令人感觉到许多艺术构思的萌芽。但是，要知道，这不过是闪现罢了，需要完满的体现，而体现常常是不期然而突如其来的，正是突如其来，考虑是不可能的；而以后，在心中获得完整的形象时，那就可以进而加以艺术实现了，到那时，甚至可以考虑得毫无差错了。

致A·迈可夫（1867年），《外国理论家，作家论形象思维》第111页。

罗曼·罗兰谈约翰·克利斯朵夫之诞生

……夕阳在下山。深红色的城市在我足下形成半圆形，燃烧着。亚尔彭群山①的笑意正在天际消逝。索拉克特山下的拱门似乎在荒原②上飘浮……此刻我又生活在那一瞬间了；我又确切地看到了使我精神得到新生的地点。从此它一直深深地渗透于我的思想中，即使在二十多年后，当我最亲密的朋友——使那令名又戴上桂冠的年青兄弟③跟我一起在罗马，初次经过姜尼克仑山④时，他就止步了说：

“我看见了约翰·克利斯朵夫……”

他的心灵的触觉感到了那遥远的往日的震动，那时涌现了克利斯朵夫自己，那个人，而不是那作品。

顿时涌出。起先那前额从地下冒起。接着是那双眼睛，克利斯朵夫的眼睛。其余的身体在以后的年月中逐渐而从容地涌现。可是我对他的幻象是从那一天开始的。我在法纳司古宫⑤所记的笔记中曾写下这件事。这是那序曲开始的几声和弦，以后所作的交响乐则跟我的生命一起成长，中间也有个别音符的变化、和声的变幻、节奏的更动和意想不到的变调——但都是根据那姜尼克仑主题。

仿佛一架飞机，在地面上回旋，接着起飞了；仿佛我滑翔到高空中，脱离这世纪了。从远处，我看到我的时代、我的祖国、我的种种偏见和我本身。破天荒第一次我自由了。而一秒钟以前——还有在这以前的二十四年生命中——我是时代的奴隶，受着它节奏的束缚，被它的洪流载向前去，在它的思想中呼吸。即使当我斥责它时，我也呼吸着它；我就靠着它生活。

而我因此要闷死了——我死了吗？……我又复活了！我把坟墓——“世纪末”——前的石头推开。我从时代中逃遁了……

朋友们，请再容忍一下我这些偏激的话吧！我来批判它们。我知道任何人都没有权利把自己看作与众不同，超出他时代中的人群，具有教养的特权（什么权利？）；没有人比我更彻底地在一生中讽刺那些“有教养”的人——个人或民族，所有那些自负为“天之骄子”的人。那种无形的力量在每个人身上都有。只要倾听它们就行。但是在我们动乱的生活中却办不到。必须有安静。我时时刻刻都防卫着我的安静。我曾经为了它抵御我的敌人（那不算什么）；我还特别为了它抵御我的友人。姜尼克仑山上深沉的宁静，以及自由而特定的空间中的光明……那是一个幻觉吗？只是我的生命而已，不多也不少，因为那一瞬间使我以后的生命具有了形态。我并不声称我生存着是对的。可是我生存过了。——我在记述我的生活。我把它扔到天涯海角的飘中风，谁愿意，就拣起吧。

（孙　梁泽）

①罗马郊外峰峦。

②罗马郊外平原。

③即亚尔方斯·德·夏多勃里昂，近代法国诗人。——原注。（按：法国浪漫主义创始期的著名诗人，也姓夏多勃里昂，故罗兰这样说。）

④罗马附近山岗。

⑤罗马的法国大使馆所在地，罗兰于考古学校研究时寄居于此。

（选录自《罗曼·罗兰文钞》，新文艺出版社1958年版）

果戈理借助灵感进行创作

果戈理怎样写了自己底艺术的作品呢？

我们在这里，首先把我们从认识果戈理的人们底记忆上和从他的本人的自白上得知的情形做一个介绍吧。

果戈理是每天早晨工作着，关于这，他自己，和所有的他底朋友，都可以证明。有时候他还整天地工作着。

当一千八百三十七年至一千八百三十八年之间，同果戈理一起住在罗马的I·F·邹洛塔耶夫说："果戈理一开始写作的时候，他就先要陷进沉思里，完全静默起来。他在屋子里一声不响地走着，你若是去和他谈话，他会请求你静着，不要搅扰他。随后他就钻进自己底'洞'里了：他这样称呼我们一同住着的三间屋子中的一间地位最狭窄、他几乎几天不走出来，在那里工作着的屋子。"

这样的不断的工作，在果戈理身上却是例外的事情，——至少，在他底文学生活后半期，我们是比在他底前半期有着更为显明的认识。果戈理这样写作着，当然，是在那些特殊的、智力昂奋起来的日子，普通都把这叫做灵感。他底这样的工作，例如在威奈写成的悲剧《剃掉的胡子》，就是；我们在上面已经看见，他怎样写给巴高津："我感觉到，我底脑里的思想活动了，好象被叫起的蜂群；我底想象变成奇异地的了。啊，如果你知道，这是怎样的快乐呀！我直到最近的时候还无精打采地保存在自己底脑里的题目，甚至没有强制它去从事，就在我底面前开展得那样地广大，简直在我底整个的身体里感觉到甜蜜的战栗，于是我忘记了一切，倏然地转入我很久不曾去过

的那个世界里了。”

然而果戈理并不承认不动地等待着灵感的可能，他认为只有一天接连一天地、系统地工作着的必要。他对F·V·契姚夫说：“写作的人象画家不应该停止画笔一样，也是不应该停止笔头的。随便他写什么，必须每天地写。要紧的是叫手学会完全服从思想。”并且对当时有名的唯美文学家V·A·梭罗古勃，果戈理坚决地说：

“就写呀，您给自己立下一个每天必定坐在写字台前面写两个钟头的规则。”

“假如他写不出来，那得怎么办呢！”梭罗古勃反驳了。

“没有什么，您就拿起笔写：‘我今天什么都写不出来’，‘我今天什么都写不出来’，‘我今天什么都写不出来’，总这样写；最后，就写出来了。”

果戈理这样的特性，是很有特色的。“真是奇怪的事情”，他在一千八百三十九年写给谢维略夫：“当我陷于寂寞的时候，当我不同什么人谈话的时候，当我在这期间没有忙于别的工作的时候，和当我被时间底无限制的、无量数的空间占领着的时候，我就不能够有工作的能力了，我总是奇怪着普式庚，因为他一要写作，便得躲到乡下去，一个人，关在屋里。我呢，正相反，我在乡间永远不会做出一点什么，并且凡是那地方只有我一个人，或者那地方叫我感到寂寞，我也就不会做出一点什么。我自己底所有的印出的罪业，是在彼得堡写成的；特别是在那种时候：当我忙着职务，当我处在忙碌地匆迫和变动中间而没有余暇的时候，而且，我越加欢乐地过完了一天，我也就越加灵感地转回家去，我到第二天早晨也就越加清新和活泼了。”

果戈理对N·V·别耳哥说："有一次我旅行在得然沙诺城和阿尔巴诺城中间，是在七月（记得是在一千八百三十八年）。在道路底中段，一处小岗上，立着一所可怜的酒馆，酒馆底一间最大的屋子里摆着一只台球台子，这屋子里经常地响着球声，并且听到操用各种语言的谈话。所有的过路人走到这里一定要停下来，尤其是当炎热的时候。我也停下来了。在那时候我正写《死魂灵》底第一部，笔记簿还带在身边。我不知道，为什么特别是在那一瞬间，当我走进这所酒馆来的一瞬间，我想要写了。我叫人搬来一张小桌子，就坐在一个角隅里，取出了纸夹子，于是在滚动的木球底声音下，在暧昧的喧噪中，仆人们的奔驰中，在烟里，在窒息的雾围气里，我把自己忘失于奇异的梦里，一气写完了整整的一章，没有离开过坐位。我认为这些行数是最灵感的一部分，我是很少带着这样的兴奋写作的。"

果戈理非常喜好旅行，道路对于他，永远是治疗他底一切的疾病的最好的医药。道路又会给他以新的思想。他写给谢惟略夫："内容常常是在道路上展开，来到我底脑里；全部的题材，我几乎是在道路上完成的。"

并且在《死魂灵》里，他写："上帝啊！你，这远远的、远远的道路，老是多么好呀！有多少次，当我要毁灭和沉没的时候，我就抱住了你，你每一次都宽仁地拉出了我，拯救了我！在你底身上产生了多少奇丽的计划，诗的幻想呀，产生了多少不可思议的印象呀！"

摘自〔苏〕万垒赛耶夫：《果戈理是怎样写作的》，文化生活丛刊1937年版。

著名科学家论灵感

钱学森论思维科学与"灵感学"

现在我来讲本文的第二个题目，思维科学，以前我没有明确思维科学的研究范围，为了与本文的再下一个题目人体科学划清研究领域，我想思维科学似乎应该是专门研究人的有意识的思维，即人自己能加以控制的思维，下意识不包括在思维科学的研究范围，而归入人体科学的研究范围，是心理学的事，当然这个划分不是一成不变的；非意识的或现在还不能控制的大脑活动，将来也有可能终于为人所认识，变成可以控制的了，那就会归入思维科学的范围。

我以前也说过，在思维科学和马克思主义哲学之间的桥梁是认识论，我现在仍然以为可以这样讲，当然思维科学的发展会大大丰富认识论的内容，从而也为马克思主义哲学提供发展的材料，明确了思维科学和哲学的关系，也就可以帮助解决近来在讨论辩证逻辑中的分歧，显然，唯物辩证法属于哲学，而辩证逻辑属于思维科学。

现在让我们考虑，有意识的思维到底有几大类？一般好象认为思维有两大类，一类叫逻辑思维，或抽象思维，一类叫形象思维，直到现在我们仅对逻辑思维有了比较系统的研究，从而总结出了它的规律——逻辑学，而形象思维则研究得很不够，还没有成为一门科学，这是不是由于人们总想形象思维和

文学、艺术的创造有密切关系，因而也就以为是文艺领域的事，无关科学了呢？如果是这样，那也是个误解，因为文艺创作活动也是人的一项社会实践，实践才造成文学家、艺术家在创作中进行形象思维的能力，如果形象思维真的没规律，可以乱来，那也就不会有文学家、艺术家了，而且形象思维不但文艺工作者使用，其他人包括自然科学家、工程师也经常使用，所以一定有规律，一定可以建立一门形象思维的科学，叫“形象思维学”。

但我认为就是现在也不能以为思维就只有逻辑思维和形象思维这两类，还有一类可称为灵感，也就是人在科学或文艺创作中的高潮，突然出现的、瞬息即逝的短暂思维过程，它不是逻辑思维，也不是形象思维，这后两种思维持续时间都很长，以至人说废寝忘食。而灵感却为时极短，几秒钟，一秒钟而已，那灵感是不是可控的呢？一点是肯定的，人不求灵感，灵感也不会来，得灵感的人总是要经过一长段其他两种思维的苦苦思索来作其准备的，所以灵感还是人自己可以控制的大脑活动，是一种思维，有没有规律？刚生下来的娃娃不会有灵感，所以灵感是人社会实践的结果，不是神授，既是社会实践的结果就是经验的总结，应该有规律，总而言之，灵感是又一种人可以控制的大脑活动，又一种思维，也是有规律的，我们也要研究它，要创立一门“灵感学”。

将来我们还会发现其他类型的思维。

逻辑学、形象思维学、灵感学都是属于思维科学这一科学技术大部门中的基础科学。至于诸如语言学、文字学、密码学、人工智能、计算机软件技术、图象识别技术等等，似乎都可以当作思维科学体系中的应用技术，属工程技术类，至于什

么是思维科学中介乎基础科学和应用技术之间的技术科学？现在更看不清楚。我们也甚至可以考虑把美学归入思维科学的体系。总之，思维科学的体系还有待于进一步的研究与发展，现在还说不清；只不过正象本文开头时讲过的，思维科学和数学科学是两大不同的科学技术部门，有各自的体系。

逻辑学，形象思维学和灵感学作为基础科学，作为“思维学”，也只有逻辑学部分比较成熟，其他两部分还有待于创立；但一旦有了这些学问，对科学技术的进展，影响将是巨大的，我们这样说，因为有逻辑学这个例子：逻辑学是现代电子数值计算机的理论基础，电子计算机的巨大成就，先是数值计算，现已发展到数学公式的推演，并进而实现定理的计算机证明，其作用已涉及到生产、科研、管理、行政等现代社会的各个方面，电子计算机可以称得起是一项技术革命，与十八世纪的蒸汽机、十九世纪的电力和现代的核能并列，而这一发展得力于逻辑学的应用，出了软件技术这一门在电子计算机技术中非常重要的学问，没有它就形不成计算机科学技术，与此相比，形象思维就未创立，我们还不清楚形象思维的规律：就是图形的识别也还是个大问题，不知道人脑是怎么识别图形的！所以也就不知道怎样造一台识图机器，或怎样叫计算机去识图，现在有人在试作，但机器识图的结果令人很不满意，机器笨极了，而且不可靠，例如现在邮局用来读信封邮政编码的机器据说也只有大约60%的成功率，其余相当大的一部分机器读不出，还得剔出来请人来认，所谓“一家方便万家难”的一家方便也是有限的，这比起机器数值计算，每秒运算几十万次、几百万次、几千万次、几亿次，真可谓天壤之别！原因在哪里？在于我们掌握了逻辑学，但没有掌握形象思维学，那我们一旦

掌握了形象思维学，会不会用它来掀起又一项新的技术革命呢？这是颇为值得玩味的一个设想。

那末如果我们掌握了灵感学呢？那人的创造能力将普遍地极大地提高，岂不人人都成了“天才”，这是更发人深思的了。

认识到深入研究思维学和发展思维科学的重大和深远意义，我们要问：到底如何去研究思维学这门这么重要的科学呢？一条途径是比较古老的，可以称为心理学的方法：人自己内省，即自己考察自己的思维过程，即以人用自己作试验，老方法也有新内容，我们可以引用一些较新的科学，如认识科学和科学方法论的成果；而且现在试验技术也有很大的提高，可以用各种精密的科学测量仪器了，例如脑电图技术有发展，测到的电位信号可以经过电子计算机处理，滤去噪声，取得各种纯信号，有一种叫做“事件电位”（event-related potential,ERP），标志不同大脑思维活动单元，试验中还可以使用各种对大脑部位产生特定作用的药物，来改变其活动作用，然后观察对思维的效果，这条途径也可称为宏观的研究方法。

又一条途径是微观的方法，人脑是由许许多多神经细胞所组成，细胞种类也很多，有人估计有五千万种；细胞总数约一千亿，或10^{11}个（以前估计有10^{10}个），每个细胞又伸出许许多多支叉，有一个主枝，叫轴突，还有不少分枝，叫树突，轴突和树突都同相邻细胞或神经细胞形成一对一对的接触，叫突触；一个突触就好比一个开关，开关作用是通过特定的有机化学分子来实现的，大脑一共有多少对开关呢？一共有10^{15}个（以前估计为10^{14}个），所以人的大脑好比一台有10^{15}个开关的电子计算机！这比目前世界上最大的计算机还不知大多少倍，而且还

有一个重要区别：电子计算机，至少是目前的电子计算机，内部结构是固定的，不变的，作成了就那样了；但人脑，从小孩到成年、到老，一辈子在人的实践中改造、完善，人的智力可以不断提高，这也就是说人脑的功能和人的社会活动有密切关系，人脑是一个受社会作用的、活的、变化的系统，我们必须注意这一特征。

以上都只是现代脑神经解剖学告诉我们的人脑的概貌，不只是上述概貌，脑神经解剖学和脑神经生理学还告诉我们人脑的大致构造，特别是神经细胞轴突和树突的具体动作，动作的细节也一天天搞得越来越清楚了，这是近十年来的巨大成就，我们说的研究思维学的微观方法，就是人脑这种微观结构和一个个单元的动作性能同人的思维联系起来，看到人脑有10^{15}个单元，或说人脑是由10^{15}单元组成的超级巨系统，研究思维的微观方法行得通吗？如果不是有本文前几节讲述的系统学研究作准备，我想对这个问题是难以答复的，有了这个准备，我们总可以说：尽管人脑是极为复杂而庞大的系统，系统学的进一步发展终会使微观研究思维学的方法取得成功，完成从微观到宏观的过渡，在研究中我们也可以借助于电子计算机模拟的人工智能工作，从而我们终将不但知道我们自己思维的“当然”，而且知道其“所以然”。

摘自钱学森：《系统科学、思维科学与人体科学》，载《自然杂志》1981年第一期。

钱学森论灵感（顿悟）思维学

（四）灵感（顿悟）思维学

关于灵感思维，黑龙江省委党校刘奎林同志做了不少工作①。我在和他讨论的过程中有一个想法，好象灵感是形象思维扩大到潜意识。所以我说，如果逻辑思维是线型的，形象思维是二维的，那么灵感思维好象是三维的。这就是说我们的中枢精神系统接受外界的信息，有几种可能性。一种就象人走路，已经开步走了，脚已经踩在地上，这些反应传到人的神经系统，神经系统产生反射式的动作，来控制人的肌肉。这些反射式的动作，是下意识的，根本没有进入到大脑的上层，所以人没感到想怎么走，自然就走起来了。另外，这些信息到了人的大脑之后，是经过显意识，就是人对意识到的思维过程进行加工，然后是有意识的动作，不是反射式的动作。但是所谓灵感，恐怕是人脑有那么一部分对于这些信息再加工，但是人并没有意识到，这在国外也称为"多个自我"②③，即人不光是一个自我，而是好几个，一个是自己意识到的，还有没意识到的，但它也在那里工作。那么，假设一个很难的问题，在这些潜意识里加工来加工去，得到结果了，这时可能与我们的显意识沟通了，一下得到了答案。整个的加工过程，我们可能不知道。这就是所谓的灵感，从前我也讲过，灵感、灵感，不是什么神灵的感受，而是人灵的感受，还是人，所以并不是很神秘的事。不过在人的中枢神经系统里是有层次的，而灵感可能是多个自我，是脑子里的不同部分在起作用，忽然接通，问题就解决了。那么，这样一个说法，实际上就是形象思维的扩大，从显意识扩大到潜意识，是从更广泛的范围或是三维的范围，来进行形象思维。从这个意义上说，灵感思维与形象思维有密切关系，这也是胡建平同志④的意思。

这项工作怎样做？我觉得，现在我们还只好耐心，突破口

在形象思维，如果形象思维解决了，那么灵感思维也就比较容易解决了。目前，我们只能收集资料。但灵感的描述有时色彩很浓厚，添油加醋的，所以收集资料时千万注意，要真实。

我还要附带讲点不同意见。山西省社会科学院思维科学研究所张铁声同志，按照KÖhler的说法，认为insight是顿悟，这么说顿悟就是直感了。对这个我有一点意见。看来KÖhler对insight这个字的理解有错误。我理解insight是直感，而不是灵感。“灵感”英文是另外一个字，叫inspiration。insight是什么涵义？比如，一个学生与一位大科学家在一起讨论问题，学生觉得这个问题没有线索，不清楚。但是科学家说很清楚。然后，学生去仔细分析一下，做一做实验，证明科学家是对的。为什么学生看不出所以然来，而老师一下子看到了？如果我是学生，就要问老师怎么回事。老师的回答是说不清楚，你好好学，将来有经验了，知识丰富了，你也可以做到这一点。这就是说，它不是科学，而是经验的积累，这是形象思维的一部分，或者是形象思维在科学里面的直感，也是我们常常说的，这个人看到了问题的核心。就象Mcclintok与玉米“交谈”，看到了玉米问题的核心一样。但是，灵感不一样，它不是我们意识中能够求得的，而常常是把意识放开了，比如，睡觉啦，干别的事啦，忽然来了，就是来去无踪。而直感即insight，对于专家来说，是来去有踪的，是能琢磨得出来的。现在讨论这个问题的人很多，例如天津医院叶伟胜同志⑤也是把直感和灵感混在一起了，结果把直感和灵感都通统认为是人的潜意识的作用。我要强调的是直感是显意识，而灵感是潜意识。我从自己的接触中感到有这么些问题，讲的对不对？请同志们研究。

①刘奎林：《灵感思维与科学发现》，载《求是学刊》1983年第4期。

②“Multiple personality not all in mind”，New scientist，1983年5月5日，vol.98、296页。

③Hilary Roberts：“Grow your own Personalities”，New Scintist，1984.2.2.Vol.101.12页。

④胡建平：“灵感也是人类的一种基本思维活动方式吗？”

⑤叶伟胜：“谈直感思维及其过程的逻辑性”，新疆人体科学研究会印发的《人体科学信息交流》（学术论文专辑Ⅰ）1984年。

摘自钱学森《开展思维科学研究》，载《思维科学》1985年第一期。

钱学森论形象思维与灵感

关于形象思维，文艺理论家谈得很多，也有不少引人入胜的见解，科学技术人员，一般不提什么形象思维或直感思维，只少数有成就的科学家在说到科学方法时讲过这个题目。文艺家和科学家的议论都近乎思辨性质，对我们有启发，但还有待于深化，是张光鉴同志，对形象思维作了些有意义的探索，他归纳了大量的人的创造过程，提出“相似”的观点。当然“相似”和“不相似”（“相异”）是辩证统一的，“相似”中有“不相似”，“不相似”中又有“相似”，“相似”的观点，或“相似论”，对说明形象思维在科学技术、工程技术中的重要性，很有价值，然而要再进一步深入下去，建立科学的理

论，建立形象（直感）思维学就困难了，因为这里讲的“相似”不是几何学里的相似。那里的相似比较单纯，用数理逻辑就够了，但在这里不然。在这里，形象思维里，要从一大堆不那么准确的材料中提炼出准确的“相似”。

说难，倒不是说人们不会这么干，而是没有找到总结成理论的途径，正如英国斯巴克思（J.Sparkes）①不久前讲的，人天天在这样做：听说话，可以不受方言、口音、单字单词的同音、穿插的口气词、错误语法等干扰，准确地懂得说话人的意思。人也可以从写得很不工整的笔迹中读出作者的原意，人识别图形的本领是很高的。他认为这是一种不同于简单科学归纳的思维，而是复杂的、多途径、多回路思维：其实就是我们这里讲的形象（直感）思维。斯巴克思的议论给我们启发：建立形象思维学要通过研究语言和识别图形，从基础理论到应用技术的关系来讲，形象思维学属基础科学，而科学的语言学，即结构和数理语言学②，和模式识别属技术科学。所以这里为建立一门基础科学，而向技术科学求援，也就是先研究更具体的东西，再研究它一般的理论。这也是现代科学技术中常有的事。

这也就引出又一个问题：既然科学的语言学和模式识别这两门思维科学的技术科学，共同为基础科学形象思维学提供素材，那科学的语言学和模式识别有一致的地方吗？有。以前模式识别工作一直是用相关统计法，也就是把图形不同部位的数据（色彩和浓淡）用数理统计算相关函数，以相关函数的分布来识别图形，这个方法计算量非常大，显然不会是人脑用的办法，人脑识别图形几乎是瞬时的！近年来模式识别已经转入所谓语义法③，效果比统计法好，这不是语言的识别和图象的

识别有共性吗？当然，从这两门学问的成就来看，它们都还未达到成熟的阶段，从它们那里再上升到形象（直感）思维学就更有一大段距离要走。来日方长，性急也没有用。

思维学的第三个组成部分，灵感（顿悟）思维学就更离得远了，我们还没有把握从哪个方向去探索，虽然文艺理论家对此有很多议论。刘奎林同志在给作者的信中建议：灵感的蕴育也有一个过程，只不过不在意识范围之内，而在意识范围之外，在潜意识，当酝酿成熟，却突然沟通，涌现于意识，成为灵感，这个说法是有道理的。我们在日常生活中也常常一时记不起某一人名、某一地名、某一数字，左想右想也记不起来了。这时，如果思想放开，不去想它，倒会突然想起来了，记起来了。这是不是因为：人名、地名或数字并没有从脑中消失，仍然存贮在大脑某部，只不过暂时与意识失去联系，成为潜意识。而潜意识中存在的东西又会突然接通到意识，我们又记起来了。潜意识本是心理学家们使用的概念，可以用来解释诸如上面讲的这类现象。这个概念也还可以有进一步的发展。魏尔逊（I. Wilson）④认为有许多事例还说明潜意识不限于信息的存贮和取出而已，还可以在意识之外，另行搞一套复杂的活动、信息处理加工，不声不响，不知不觉。好象一个人的大脑除意识部分之外，还有独立的潜意识部分，甚至不止一个独立的潜意识部分，每一个部分都可以独立进行不同于意识内的种种思维，这叫做“多个自我”学说。由于以上的这些发展，要搞清灵感思维的机理，还是有起步方向的。

①Sparkes J.: New Scientlist, 95（1983）97

②Harris Z.: 《自然杂志》5（1982）359

③Tai J.W.(戴汝为), Fu K.S.: Internationai Journal of Computer and Information Sciences, 11,1(1982)1

④Wilson I.: Mind out of time? Gollane (1981)1

摘自钱学森《关于思维科学》，原载《自然杂志》6卷8期。

钱学森谈思维的三种形式

我讲过有三种形式的思维，这就是形象思维、抽象思维、灵感思维。具体人的思维，不可能限于哪一种。解决一个问题，做一项工作或某个思维过程，至少是两种思维并用。两种，就是抽象思维和形象思维。所谓三种，就加上灵感。有一点请文艺界同志理解，科学技术不都是抽象思维，都是推理呀？都是所谓"科学的很"的推理呀？不是那么一回事。要那么样，科学根本没有办法发展。这个爱因斯坦讲得很清楚，他说，科学发展不能尽靠推理，还有直感。那直感就是形象思维。科学技术界从前认为搞科研就是抽象思维，这事实上不可能。举一个很简单的例子。譬如人的手艺就不能只靠抽象思维。一个有经验的钳工老师傅，拿起一块不平的铜片，当当几下，就敲平了。如让我去敲，越敲越不平。什么道理，那就很难用抽象的道理把它说清。他可以给你讲，注意这，注意那，但总是形象的。我看这就是形象思维。娃娃先有形象思维，而不是抽象思维。人从小就会形象思维，说话、识字，就是形象思维。如果要推理，高小学生都不大行，到初中才能搞复杂一点的推理。对小孩子没法讲道理，他就会模仿。模仿就是形

象，不是推理。从这个意义上来说，形象思维是普遍的。思维科学作为基础科学就要研究抽象思维、形象思维、灵感思维这三种思维的形式及其规律。关于抽象思维，现在形式逻辑搞清楚了，至于说辩证逻辑还是不清楚。有许多辩证逻辑的书，它总有经典著作中辩证法的那几条，而具体怎么用，就没有了。

看来，现在突破口是形象思维。形象思维搞清楚了，灵感思维的内涵、规律，也就差不多了。因为灵感实际上是潜思维。它无非是潜在意识的表现。人的大脑复杂极了，我在这里与同志们交谈，用的那一部分叫显思维，或叫显意识，这我可以直接控制，有意识地控制。那个潜意识，控制不了，没有办法控制。但是它同时在工作，就是不知道它怎样工作，它工作的状态怎样。我想大家在工作中也会有体会，苦思冥索不得其门，找不到道路，然而不知怎么回事，它突然来了，这就叫灵感。我们在科学工作中也有这样的情况，常常一个问题，醒着的时候总是想不起来，不想时，或夜里做梦，却忽然来了。这说明潜意识在工作。你自己不知道，可是它在试验。试验行了，它就通知显意识，这就成了你的灵感。

潜意识是怎么工作的？采取什么方式？原则上讲恐怕也不外是抽象思维和形象思维。可是无法反省，反省不了。心理学研究表明，人所谓的自我不是一个，而是多个自我。这多个自我协调工作，就是正常的人，如果不协调工作，就变成精神病者，叫精神分裂症。一个人的思维也就是这样，潜意识、显意识，相互协调进行工作。对于潜意识的思维方式，现在只能讲到这样的程度。如果再要追下去，就要涉及到大脑的功能机理，大脑神经元的功能。那样，彻底是彻底了，但是目前只有等着，现在什么事都不要做了。因为人的大脑神经元的作用太

复杂了。最近二十年，脑科学有很大发展，但是直到现在光是视觉还不知道是怎么回事。如果要从神经元追索，大脑皮层是什么东西等等，要那样彻底，只有等待。可是不必等待，人总有经验，实践是可以总结的。不要一次就追到根子下边去，而且现在也做不到。如果你一定要追，那么我就不要搞思维科学了，我去搞脑科学去了，脑科学搞清楚了，再搞思维科学。而事实上没有这个必要。所以，我觉得还是从总结经验入手。什么是显意识、潜意识？什么是多个自我？人有那么多实践，那么多事实，总可以解决些问题嘛！

至于说抽象思维、形象思维哪一种是更基本的？这恐怕不能绝对化。就我自己搞科学技术的经验来看，两种都有。在文艺创作中，很强调灵感，还有只能意会、不可言传的这种情景，其实在科学工作中，许多时候也是这样。但科学不同于文艺之处，就是最后还要推理、证明。

在文艺工作者中，对抽象思维、形象思维有争论。恐怕有的同志强调这一面，有的同志强调那一面。而从整个文艺创作过程来看，我认为两种思维都要并用。在文艺创作中，特别是演员，很强调进入角色，其实演员进入角色，只是把角色的那个自我变成显意识中的自我而已，就是说自觉地运用潜意识。高明的演员都能做到这一点。他能成功地表演这种情绪，表演那种情绪，这实际上只是一种方法，只需培养、训练就可做到。

摘自钱学森同志与《文艺研究编辑部座谈科学、思维与文艺问题》，载《文艺研究》1985年第一期。

杨振宁趣谈灵感与科学

文学艺术家，有时会因“灵感”的触发，创造出不朽的作品，而科学家的发明创造，也和文学家或艺术家的创作一样，是需要靠“灵感”的。这是著名的美籍华人物理学家、诺贝尔物理奖获得者杨振宁教授，最近在香港一个学术讲座上提出的一个有趣问题。

杨教授指出：“灵感”当然不是凭空而来，往往是经过一番苦思冥想后而出现的“顿悟”现象。所以称其为“灵感”，只是因为这一“顿悟”不是来自正面的思考，而通常是借助于熟能生巧的情况甚或梦境——总之是在一种不经意的状态下突然得出平日百思而不得其解的答案，将这“顿悟”的意念付诸实践，得到成功，于是，这一“顿悟”就被称为“灵感”。杨教授表示，他的“灵感”常常是在早上刷牙时产生的。

杨教授说，猩猩也会“顿悟”。心理学曾作过实验，把猩猩困在笼中，笼外放着香蕉和木棍，猩猩从笼中伸出前臂抓香蕉，抓来抓去抓不到，垂头丧气蹲着，时而搔头，时而抓耳，过一阵，它突然跃进来抓起木棍去把香蕉钩过来。可惜，猩猩毕竟不如人，它不懂得总结经验，第二次再作同样的实验，猩猩竟然又用前臂去抓香蕉了。而科学家在“顿悟”的一刹那间，能够将两个或两个以上从不相关的观念串连在一起，借以解决一个搜索枯肠仍未解决的难题，或缔造一个科学上的新发现。人们认为，杨教授的这个“顿悟”说，是有事实根据的，如十七世纪天文学家伽里略提出星河系理论，十九世纪巴士德发现免疫能力，一八九五年伦琴发现X光，以至一九六五

年杨氏推翻宇称守恒定律获诺贝尔物理奖，可以说都拜“灵感”所赐。与此同时，杨教授谈到，科学发明除了要有“灵感”之外，也需要科学家的风格与兴趣，他指出，自然界的结构有其美妙的地方，研究自然科学的人当然会感受到这种美妙，而不同性格的人也会对这种自然的美妙有不同的偏爱，这种偏爱也就造成不同的科学家，各自选择不同的研究项目，而其研究工作也具有各自不同的风格。

杨教授在讲述“灵感”、“风格”与科学发明的关系中，强调理论与实践的密切关系，他举出一七八一年天文学家发现天王星的例子。当时，发现天王星运行轨道与牛顿定律并不相符，于是对定律提出了质疑。直到一八四六年，海王星又被发现，并且发觉天王星的运行轨道是受到海王星的影响而有所改变，于是牛顿定律再被肯定。

据新加坡《联合早报》报道，摘自《参考消息》
1985年4月3日

贝弗里奇谈直觉与灵感

定 义 与 实 例

直觉一词有几种略微不同的用法，所以一开始就必须指出：直觉用在这里是指对情况的一种突如其来的颖悟或理解，也就是人们在不自觉地想着某一题目时，虽不一定但却常常跃入意识的一种使问题得到澄清的思想。灵感、启示和“预感”这些词也是用来形容这种现象的，但这几个词常常还有别的意

思。当人们不自觉地想着某一题目时，戏剧性地出现的思想就是直觉最突出的例子。但是，在自觉地思考问题时突如其来的思想也是直觉。在刚刚得到资料时，这种直觉往往并不明显。很可能一切思想，包括在一般推理中构成渐进步骤的那些简单思想，都由直觉的作用产生。仅仅为了方便，我们在本章单独讨论那种更重要、更富有戏剧性的思想进程。

对于科学思维中直觉这一课题，做出了宝贵贡献的有：美国化学家普拉特（Platt）和贝克（Baker），法国数学家彭加勒（Henry Poincaré）和哈达马，美国生理学家坎农（W.B. Cannon）和心理学家华勒斯（Graham Wallas）。在写本章时，我自行援引了普拉特和贝克出色文章中的材料，他们二位用填写调查表的方式就这个题目调查了很多化学家。下述实例即引自他们搜集的材料。

> "我摆脱了有关这个问题的一切思绪，快步走到街上，突然，在街上的一个地方——我至今还能指出这个地方——一个想法仿佛从天而降，来到脑中，其清晰明确犹如有一个声音在大声喊叫。
>
> "我决心放下工作，放下有关工作的一切思想。第二天，我在做一件性质完全不同的事情时，好象电光一闪，突然在头脑中出现了一个思想，这就是解决的办法……简单到使我奇怪怎么先前竟然没有想到。
>
> "这个想法的出现使我大为震惊，我至今还清清楚楚地记得当时的位置。"

克鲁泡特金（Петр Алексеевич Кропоткин）①亲王写道：

“然后是几个月专注的思考，想要找出零散的观测现象那种令人不解的混乱究竟意味着什么。突然有一天如雷掣电闪，统统变得清晰明白……长时间耐心的研究之后突然诞生的概括，使我茅塞顿开，豁然开朗，这时的快乐是人生很少快事所能比拟的。”

德国大物理学家亥姆霍兹说：在对问题作了各方面的研究以后，……“巧妙的设想不费吹灰之力意外地到来，犹如灵感”。他发现这些思想不是出现在精神疲惫或是伏案工作的时候，而往往是在一夜酣睡之后的早上，或是当天气晴朗缓步攀登树木葱茏的小山时。

达尔文已经想到进化论的基本概念以后，一天，他正在阅读马尔萨斯（Thomas Robert Malthus）②的人口论作为休息，这时，他突然想到：在生存竞争的条件下，有利的变异可能被保存下来，而不利的则被淘汰。他把这个想法记了下来，但还有一个重要问题未得解释，即由同一原种繁衍的机体在变异的过程中有趋异的倾向。这个问题他是在下述情况下解决的：

“我能记得路上的那个地方。当时我坐在马车里，突然想到了这个问题的答案，高兴极了。”

华莱士在一次病中阅读马尔萨斯“人口论”的时候，也独立地想到了可用适者生存的观念来部分解释进化论。马尔萨斯清晰地阐述了人类数量增长所受到的各种遏制，并提到那些被淘汰的是最不适于生存的弱者。这时华莱士想到在动物界中情况也

是大体相同。

“模模糊糊地想着这种淘汰所意味着的巨大而不断的毁灭，我突然问道：“为什么有的死了，有的活下去？”答案很明白，一般来说，适者生存……然后，我突然闪过一念：这一自行作用的过程改进了人种……适者生存。然后，突然我似乎看到了它的全部影响。”

下面是梅契尼科夫自己叙述细胞吞噬作用这一设想的起源：

“一天，全家都去马戏团看几个大猩猩的特技表演。我独自留家在显微镜下观察一只透明星鱼幼虫中游走细胞的的寿命。忽然，一个新念头闪过脑际。我突然想到：这一类细胞能起到保护有机体不受侵袭的作用。我感到这一点意义十分重大，非常兴奋，在房中踱来踱去，甚至走到海边去归整思想。

彭加勒讲到，在进行了一段时间紧张的数学研究以后，他到乡间去旅行，不再去想工作了。

“我的脚刚踏上刹车板，突然想到一种设想………，我用来定义富克斯（Fuchs）函数的变换方法同非欧几何的变换方法是完全一样的。

又一次，在想不出一个问题时，他走到海边，然后

“想些完全不相干的事情。一天，在山岩上散步的时候，我突然想到，而且想得又是那样简洁、突然和直截了当：不定三元二次型的算术变换和非欧几何的变换方法完全一样。”

哈达马引用过数学家高斯（Karl F.Gauss）的一段经历。高斯写过关于他求证数年而未解的一个问题：

“终于在两天以前我成功了……象闪电一样，谜一下解开了。我自己也说不清楚是什么导线把我原先的知识和使我成功的东西连接了起来。”

直觉有时出现在睡眠之中，坎农说过一个突出的例子。格拉茨大学药物学教授洛伊（Otto Loewi），一天夜里醒来，想到一个极好的设想。他拿过纸笔简单记了下来。翌晨醒来他知道昨天夜里产生了灵感，但使他惊愕万分的是：怎么也看不清自己做的笔记。他在实验室里整整坐了一天，面对着熟悉的仪器，就是想不起那个设想，他认不出自己的笔记。到晚上睡觉的时候，还是一无所得。但是到了夜间，他又一次醒了过来，还是同样的顿悟，他高兴极了。这回，他仔细地记录下来，这才回去睡觉。

“次日他走进实验室，以生物学历史上少有的利落、简单、肯定的实验证明了神经搏动的化学媒介作用。他准备了两只蛙心，用盐水使其保持跳动。他刺激一只蛙心的迷走神经，使其停止跳动。然后他把浸泡过这只蛙心的盐

水取出来浸泡第二只蛙心。洛伊满意地看到：盐水对第二只蛙心的作用，同刺激迷走神经对第一只蛙心的作用相同：搏动的肌肉停止了跳动。这就是世界各国对化学媒介作用进行大量实验的起源，化学媒介作用不仅存在于神经与它们影响的肌肉和腺体之间，而且也存在于神经单元本身之间。”

坎农说他从青年时候起就常常得助于突然的、预见不到的顿悟。他常常脑子里想着问题去睡觉，次晨醒来答案已是现成的了。下面一段说明了直觉的一种略微不同的用法。

> “长期以来，我靠无意识的作用过程帮助我，已成习惯。例如，当我准备演讲的时候，我就先想好讲哪几点，写一个粗略的提纲。在这以后的几夜中，我常常会骤然醒来，涌入脑海的是与提纲有关的鲜明的例子、恰当的词句和新鲜的思想。我把纸墨放在手边，便于捕捉这些倏忽即逝的思想，以免被淡忘。这种作用对我来说又可靠又经常，我还以为人人都是如此。但事实证明不然。”

同样，我在写作本书时，常有随时出现的各种想法，有时出现在考虑本书的时候，有时亦在不考虑本书时。我把这些想法都潦草地记录下来，过后再加整理。

上述例子应足以使读者理解我应用直觉一词的具体含义，并认识直觉在创造性思维中的重要性。

多数科学家熟悉直觉这种现象，但并非个个如此。在普拉特和贝克调查的人中，有百分之三十三的人说经常，百分之五十的人偶尔，百分之十七的人从未得力于直觉。从其他调查来

看，我们知道有些人就他们本人所知，从未有过直觉，至少没有什么突出的直觉。他们不理解何为直觉，并相信自己的思想都是来自自觉的思考。上述观点有些可能是由于他们对自己头脑的作用过程考察不足所致。

上述例子可能给读者造成错觉，以为所有的直觉都是正确的，或至少是有用的。果真如此，那就违背前面所说有关假说和设想的一般情况。遗憾的是，直觉既然只是易犯错误的人脑的产物，因此，决不是永远正确的。根据普拉特和贝克的调查，百分之七的科学家报告说他们的直觉一贯正确，其余的人估计：有百分之十至百分之九十不等的直觉日后证明是正确的。即使如此，这也可能是个比实际情况更乐观的估计，因为成功的例子往往比失败的例子更容易被记住。几位著名的科学家曾说，他们的大部分直觉后来都证明是错的，现在也都忘了。

直 觉 的 心 理 学

产生直觉最典型的条件是：对问题进行了一段时间专注的研究，伴之以对解决方法的渴求；放下工作或转而考虑其他；然后，一个想法戏剧性地突然到来，常常有一种肯定的感觉，人们经常为先前竟然不曾想到这个念头而感到狂喜或甚至惊奇。

这种现象的心理作用现仍未被充分理解。一般的，虽不是普遍的意见认为：直觉产生于头脑的下意识活动，这时，大脑也许已经不再自觉注意这个问题了，然而，却还在通过下意识活动思考它。

前一章指出：在我们不曾有意识地形成设想的时候，设想就直接跃入了自觉的思考。显然，这些设想起源于头脑的下意

识活动。这些活动，当用于某一问题时，立即把与眼前这一特定问题有联系的各种看法连结起来，找到一种可能重要的配合后，就提交自觉的思考加以评定。在我们自觉思考时出现的直觉，只不过是比往常更引人注目的设想而已。但是，想要说明对某一问题不再进行自觉思考时产生的直觉，则要多费一些笔墨。很可能下意识的头脑仍在继续考虑这个问题，并突然找到了一种重要的配合。产生于自觉思考时的新设想，往往带来某种情感反应：人们感到高兴，并也许有点兴奋。也许，下意识的思考也能作出这种反应，其结果就是把设想送进自觉的思考。这仅是猜测而已，但无疑，一个问题是可以继续盘踞下意识头脑的，因为我们大家共有的经历表明，有时一个问题"萦洄脑际"，因为它不断地、无意识地出现在思想中。其次，毫无疑义，情感是经常伴随直觉出现的。

一些设想进入意识并被捕捉，但是否可能有一些未能进入自觉的思考，或仅是出现在瞬间，转眼又消逝了，就象谈话时想说但由于没有空隙而过后再也想不起的话一样？根据刚才简述的假说，与某一联想相联系的情感越强烈，设想进入意识的可能就越大。根据这一推断，人们可以预期：对解决问题抱强烈的愿望，并在科学事物上培养一种"鉴赏力"，这种做法会大有帮助。那些说自己从未有过直觉的科学家，是否在作出新设想时不感到高兴，或是否缺乏感情的敏感性，知道这点倒是会很有意思的。

以上所述直觉的心理学概念，与人们所知道的那些造成直觉的条件是一致的。这就解释了以下两点的重要性：（一）摆脱争夺注意力的其它难题和烦恼。（二）一段时间的休息有助于直觉的出现，因为当自觉的思考在不断活动或过分疲劳时，

可能收不到下意识思考传送的信息。颇有几个人是卧病在床时作出了著名的论断。华莱士是在发疟疾时想到了进化论中自然选择的观点，爱因斯坦也说他有关时间空间的深奥概括是在病床上想到的。坎农和彭加勒都说过躺在床上睡不着时产生了出色的设想。这也许是失眠的唯一好处。据说大工程师布林德利（James Brindley）每当遇到难题时，就一连几天睡大觉，直到解决为止。笛卡儿（Descartes）④据说是早上睡在床上时作出他的发现的。卡恰尔也提到了早上睡醒以后平静的几小时，歌德等好些人都认为这段时间最有利于新发现。司各特（Walter Scott）⑤写信对朋友说：

> "我的一生证明，睡醒和起床之间的半小时非常有助于发挥我创造性的任何工作。期待的想法，总是在我一睁眼的时候大量涌现。"

贝克认为：最理想的时间，是躺在澡盆中的时间，并提出：阿基米德之所以在沐浴时想到他著名的原理，是因为浴盆里条件最好，而不是因为他注意到了身体在水中的浮力。躺在床上或浴盆中之所以效果好，也许是由于完全不受其它干扰，还由于各种条件催人梦幻。还有人证明，悠闲，或从事轻松的活动，如在乡间散步，或在花园里摸摸弄弄，作些琐碎的事，是很有好处的。杰克逊一贯劝说他的学生，在一天工作完毕以后，坐在一把舒适的椅子上，任思想围绕白天有趣的事物遐想，并随手写下产生的念头。

虽然，为了产生出色的设想，科学家需要有思考的时间。暂时放下工作的好处，也许就在于能摆脱不利的、受条件限制

的思考。精神高度集中地考虑一个问题，时间过久可能会造成思想堵塞，就象在竭力回忆一件从记忆中消失的事情时往往出现的情况。

华勒斯认为，直觉总是出现在意识的边缘而不是中心。他认为应该花力气去捕捉直觉，密切注视出现在思想的激流和回浪，而不是主流中的有价值的设想。

据说，有些人在直觉出现以前有某种预感。他们感到某种直觉性质的东西即将出现，但并不确切知道究竟是什么。华勒斯把这叫做“暗示”。这种奇怪的现象似乎并不普遍。

我的同事伯内特发现：他与多数人不同，多半在写作的时候，而不在休息的时候，产生直觉。我自己的体会是：连续数日集中研究一个问题以后，在我有意识放下工作时，这个问题仍不断进入脑中。不论是听演讲，参加社交晚会，听音乐或是看电影，我的思想都不断转向这个问题，然后，在自觉思考数分钟后，一个新的设想有时会出现。偶尔，在设想跃入意识之前，很少或可能根本没有进行自觉的思考。直觉出现前那种短暂的自觉思考可能类似于华勒斯的“暗示”，很容易被错过或忘记。许多人谈论过音乐的有益影响，但关于这点并无一致意见。我发现不论是在看演出抑或是写作时，某些形式的音乐有助于直觉，但并非各种形式都如此。在感情上，音乐带给人的快感，近似于创造性思维活动带给人们的快感，而适当的音乐能帮助造成适合于创造性思维的情绪。

许多人在作出新发现或得到一种出色的直觉时，感受到巨大的感情刺激，这一点其它地方也提到了。这种感情的反应可能同对问题所付出的感情与思维活动量有关。与此同时，由有关该问题的工作所引起的一切烦恼沮丧，也顿时烟消云散。在

这方面读一读贝尔纳精辟的说明是很有趣的：

“那些没有受过未知物折磨的人，不知道什么是发现的快乐。”

情感上的敏感性或许是科学家应该具有的一种可贵品质。无论如何，一个伟大的科学家应被看作是一个创造性的艺术家，把他看成是一个仅仅按照逻辑规则和实验规章办事的人是非常错误的。有些科学研究技巧方面的大师也表现了其他方面的艺术才能，爱因斯坦是一个热心的音乐家，普朗克亦然。巴斯德和贝尔纳早年都分别显露了绘画和戏剧写作的相当才能。尼科尔说过一个有趣而奇怪的事实：古代秘鲁语用同一个词（hamavec）来表示诗人和发明家这两个概念。

探索与捕获直觉的方法

把许多人认为有助于直觉产生的条件作一扼要总结并系统列出，对读者可能是有益的。

（一）对问题和资料进行长时间的考虑，直至达到思想的饱和，这是最重要的前提。必须对问题抱有浓厚的兴趣，对问题的解决抱有强烈的愿望。要使头脑的下意识部分考虑这一问题，必须先连续数日自觉地思考这一问题。当然，头脑中思考的资料针对性越强，作出结论的可能性也越大。

（二）摆脱分散注意力的其它问题或有兴趣的事，特别是有关私生活的烦恼，这是一项重要的条件。

普拉特和贝克在谈到这两项先决条件时说：

"即使你在上班时间把自觉的思考非常认真地用于工作，但如果对自己的工作沉迷不够，不能使思想一遇机会就下意识地去想它，或让一些更紧迫的问题把科学问题挤了出去，那么，得到直觉的希望也是不大的。"

（三）另一有利条件是不受中断，甚至无被中断之虞，并摆脱一切使人分心的因素，如室内的有趣对话或突然发出的大声。

（四）多数人发现：在紧张工作一段时间以后，悠游闲适和暂时放下工作的期间，更容易产生直觉。据有些人说：直觉最经常发生在从事不费脑力的轻松活动，诸如乡间漫步、沐浴、剃须、上下班的时候，或许因为这时思维不受干扰，不被中断，自觉的思考不很紧张不致压制下意识思想中产生的有趣想法。有些人觉得躺在床上的时候最有利，有些人有意在睡前回忆一遍问题，有些则在早上起身之前。有些人认为音乐具有有益的影响，但值得一提的是：认为自己受益于吸烟、喝咖啡或饮酒者廖廖无几。一种乐观的精神状态可能是有帮助的。

（五）与别人接触对思维活动有积极的促进作用：（i）与同事或与一个外行进行讨论；(ii)写研究报告或做有关的演说；（iii）阅读科学论文，包括与自己观点不同的论文。在阅读与本题无关的论文时，可吸收作为其技巧或原理之根据的概念，而这种概念可能会油然再现成为与自己工作有关的直觉。

（六）在讨论了有意识寻求直觉的思维方法以后，还留下一个重要的实际问题。人们都有这样的体会：新想法常常瞬息即逝，必须努力集中注意，牢记在心，方能捕获。一个普遍使用的好方法是养成随身携带纸笔的习惯，记下闪过脑际的有独到之见的念头。据说爱迪生（Thomas Edison）习惯于记下想

到的几乎每一个意念，不管这个思想当时似乎多么微不足道。许多诗人和音乐家也用这个方法，如达芬奇（Leonardo da Vinci）⑥的笔记就是在艺术中笔记妙用的范例。睡眠中出现的想法特别难于记忆，有些心理学家和科学家手边总带着纸笔，这对于捕捉出现在睡前醒后的意念也是有用的。在阅读、写作或进行其它不宜中断的脑力活动时，想法常常出现在意识的边缘。这些想法应立即草草记下，这样做不仅保存了这些想法，而且达到将它们“置于脑后”的目的，以免干扰主要的问题。要集中注意力，就不能让思想被停滞在意识边缘的想法所干扰。

（七）我已经提到了三种非常重要的不利因素：中断、烦恼以及分散注意力的其它兴趣。作好思想准备，使头脑高效率地思考问题，同时在意识的边缘持有大量有关的资料，做到这点需要时间。中断会破坏这种微妙的心理状态，破坏情绪。还有，脑力和体力上的疲劳，工作过度（特别是在压力下工作），小的刺激以及确实起干扰作用的噪音，都能影响创造性的思考。这些看法，与第十一章所说有时最优秀的研究是在逆境和精神紧张中作出的看法并不矛盾。

提　　要

直觉此处意指突然跃入脑际的、能阐明问题的思想。直觉并非绝对正确。

最有利于产生直觉的条件如下：（1）必须以对问题的持续自觉思考来作思想上的准备。（2）使注意力分散的其他兴趣或烦恼有碍于直觉的产生。（3）多数人必须不受中断和干扰。（4）直觉经常出现在不研究问题的时候。（5）通过诸如讨论、批判的阅读或写作等与他人进行思想接触，对直觉有积极

的促进作用。（6）直觉来无影去无踪，因此必须用笔记下。（7）除中断、烦恼和分散精力的其它兴趣外，不利影响还有：脑力和体力的疲劳；对问题的工作过度；琐事的刺激以及噪音的干扰。

摘自W.I.B贝弗里奇：《科学研究的艺术》，科学出版社1979年版第73页。

①克鲁泡特金（1842—1921），俄国无政府主义者和工作家。

②马尔萨斯（1766—1834），英国资产阶级政治经济学家。

③高斯(1777—1855)，德国数学家、天文学家。

④笛卡儿(1596—1650)，法国哲学家和数学家。

⑤司各特(1771—1832)，苏格兰诗人和小说家。

⑥达芬奇（1452—1519），意大利画家、雕刻家、建筑师、工程师和科学家。

周昌忠编译科学家的灵感与创造资料

灵感是科学家和艺术家在创造过程达到高潮阶段出现的一种最富有创造性的心理状态。在这种状态中，科学家会突然作出发现，文学家会突然构思出绝妙的情节、动人的诗句，等等。

1934年，被誉为“中子王”的意大利物理学家费密，作出了一个引起原子核裂变的关键性发现：如果使中子束事先通过

石蜡来降低速度，那么，当中子束射中靶子的时候，就能极其有效地使靶中的原子核变得不稳定。费密后来这样记叙他作出这一发现的情景："当时我们正在不辞辛劳地研究中子诱发放射线的问题，迟迟得不出什么有意义的成果。一天，我来到实验室，忽然产生一个念头：我应该考查一下，在入射中子前面放置一块铅会有什么效应。我一反往常，不惜付出艰苦的劳动，到机床上加工出一块铅，我分明感到某种不满意，因此我找种种'借口'拖延时间，不把这块铅放上去。最后，我终于准备勉强把它放到那里去。可是，我喃喃自语：'不，我不想把这块铅放在这里，我想放一块石蜡。'事情就是这样。没有前兆，事先也不曾有意识地进行过推理。我马上随手取了一块石蜡，把它放到原来准备放铅块的地方。"

十九世纪俄国作家屠格涅夫，曾经谈到他有一次为写好一篇作品里的晨景而冥思苦想，结果也是从灵感中产生出使他感到满意的描绘："我坐在房间里读书，忽然好象有什么东西推动了我，低声说：'早晨的朴素的壮丽。'我几乎跳了起来——'就是它！就是它，真正的美句啊！'"

从这两个例子中可以看出，灵感是创造者在顽强的、孜孜不倦的创造性劳动中，达到创造力巨大高涨和紧张时候所处的心理状态。灵感是创造性活动中普遍存在的现象。人们常说，创造是富于灵感的劳动。

灵感是长期辛勤劳动的结晶。苏联艺术大师列宾说，灵感是对艰苦劳动的奖赏。作曲家柴可夫斯基更是形象地说："灵感是这样一位客人，他不爱拜访懒惰者。"

英国数学家汉密尔顿这样叙述他发现对代数学具有重要意义的"四元数"的经过："明天是四元数的第十五个生日。

1943年10月16日，当我和妻子步行去都柏林的途中，来到布劳汉桥的时候，它们就来到了人世间，或者说出生了，发育成熟了。这就是说，此时此地我感到思想的电路接通了，而从中落下的火花就是I、J、K之间的基本方程，恰恰就是我以后使用它们的那个样子。我当场拿出笔记本，把它们记录下来。要是没有这一时刻，我感到本来也许还得花上至少十年（也许十五年）的劳动。但是，当时已经完全可以说，一个问题就在那个时刻解决了，智力该缓口气了。它已经缠住我至少十五年了。”

是啊，如果这个问题没有缠住汉密尔顿“至少十五年”，灵感的火花就不会在他头脑里闪现。可见，灵感并不是虚无飘缈的、不可捉摸的东西，更不是只有天才才有的。只要勤奋劳动，总有一天会“功到自然成”，灵感油然而生。德国大诗人海涅说得好：“人们在那儿高谈阔论着天启和灵感之类的东西，而我却象首饰匠打金锁链那样地精心劳动着，把一个个小环非常合适地联接起来。”其实，他把锁链接合之日，也就是他灵感产生之时。

灵感所以叫人感到好象玄妙得很，一个重要原因是，和有意识的逻辑思维这种心理活动不同，它是不知不觉地钻进头脑里来的，真可以说是“润物细无声”。然而，这并不意味着创造者不知道自己在做什么，不知道他的目标。问题是灵感产生的过程，他自己没有意识到，因为他的注意力完全集中在所思考的问题上。

德国物理学家冯·劳厄在1912年春天，根据当时还没有得到证实的两个假设，X射线是电磁波以及晶体是原子的规则结构，提出了一个设想：X射线穿过晶体，就象光射入衍射光栅一样，会发生干涉现象。他的助手弗里德里希和克尼平根据这

一思想做了一个实验：让X射线通过硫酸铜晶体，结果在晶体后面的感光板上产生了规则排列的黑点，这就是所谓的劳厄图，为了给劳厄图找出理论解释，劳厄陷入了冥思苦想之中。正是这种沉思孕育了灵感："弗里德里希给我看了这张图以后，我沿着利俄波尔德街回家，一路上陷入沉思之中。我走到离俾斯麦街二十二号我的公寓不远的地方，恰好在栖格夫里街十号的房子前后，我想到了对这种现象进行数学解释的意见。"这个数学解释就是劳厄关于晶体原子和入射电磁波的相互作用的几何学理论。劳厄的发现证实了X射线是电磁波，同时又开创了物质晶体结构的研究。爱因斯坦称赞这是物理学上的最佳发现。这项工作获得了1914年诺贝尔物理学奖。

灵感是创造者长期辛勤劳动的成果。那么，在日积月累长年辛劳的基础上，到达灵感产生阶段，这里可以找出些什么规律性的东西，或许能给我们提供什么方法上的启示呢？灵感的最大特征，在于它是创造者调动自己全部智力，使精神处在极度紧张状态甚至如醉如痴的疯狂状态的产物。

郭沫若回忆他早期诗作中的名作《地球，我的母亲》的创作经过，曾经这样说："《地球，我的母亲》是民八学校刚放完了年假的时候做的，那天上半天跑到福冈图书馆去看书；突然受到了诗兴的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把'下驮'（日本的木屐）脱了，赤着脚踱来踱去，时而率性倒在路上睡着，想真切地和'地球母亲'亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱——这在现在看起来，觉得有点发狂，然而在当时却委实是感受着迫切。在那样的状态中受着诗的推荡、鼓舞，终于见到了她的完成，便连忙跑回寓所把她来写在纸上，自己觉得就好象是新生了的一样。"郭沫若把这种灵感突发的状

态，称做“一种神经性的发作”。

普希金谈到的一位剧作家进行创作的情况也是这样：“她整个身心沉湎在独立的灵感之中，她离群索居地从事自己的写作。”

法国思想家和作家狄德罗，在谈到剧作家灵感的时候说：“当他神游物外的时候，他完全接受艺术的支配。可是一到灵感消逝，他就回复到原来那样的人，有时候还是一个普普通通的人。”

这就是说，处在灵感状态的时候，创造者最富有创造力，它的特点是思维中形象运动灵活、鲜明而又丰富。正象普希金所说：“灵感吗？它是一种心灵状况：乐于接受印象，因而也乐于迅速地理解概念。”我们在前面提到的凯库勒发现苯环和刚才所说的劳厄悟出劳厄图的数学解释，这两个例子都清楚地说明了这一点。

产生灵感往往需要一定的客观条件。这一般表现为文艺家和科学家长期形成的习惯。因此，这些条件都因人而异。

在宁静清新的环境中，心情恬淡闲适，常常是产生灵感的大好时光。

意大利物理学家费密就是这样发现量子物理学中著名的费密统计的。有一天，他和另一位物理学家一起舒坦地躺在寂静的草地上。两人手里都握着一根系有套索的玻璃棒，准备捕捉壁虎。费密眼睛盯着地面，随时准备拉他的套索逮住壁虎。同时，他听凭自己的思想去漫游。蓦地，从费密的心灵深处出现了他长久以来一直在寻找的一个因素：一种气体中没有两个原子能够恰好用同样的速度运动。这就是费密统计：在理想单原子气体里，原子所可能有的每一种量子状态中，只可能有一个

原子。

十九世纪著名英国诗人雪莱创作他的名作《解放了的普罗米修斯》的情形也是这样。他在《序言》中写着："我的这首诗，大部分是在万山丛中卡拉卡拉古浴场（罗马古迹之一）残留的遗址上写作的。广大的平台，高巍的拱门，迷宫般的曲径，到处是鲜艳的花草和馥郁的树木。罗马城明朗的蓝天，温和的气候，空气中洋溢着的春意，还有那种令人心神迷醉的新生命的力量。这些都是鼓动我撰写这部诗剧的灵感。"

但是也有相反的情形。比如，法国数学家阿达马曾经说："有一次，在一阵突发的喧哗声中，我自己立即毫不费力地发现了问题的解答……根本不在我原先寻找这个解答的地方。"

英国科学家希朗经过大量的研究发现，浴盆、床铺和农村的散步是最适宜科学家产生灵感的地方。

我国著名诗人艾青，写诗的时候要笔好、纸好和心情好。他写《大堰河——我的保姆》用的纸，是自己装订起来的很漂亮的稿纸。

我国古代诗人大都喜欢喝酒，李白更是有"斗酒诗百篇"的豪兴。

法国军队音乐家德利尔，也是在酒意的冲击下创作出著名的爱国歌曲《马赛曲》，就是现在的法国国歌的。那是1792年一个寒冷的冬夜。正在抵抗奥地利侵略、保卫法国大革命的法国，处在贫困之中。斯特拉斯堡市长用仅有的一瓶葡萄酒招待德利尔。市长祝酒说："德利尔应当从这最后几滴酒中获得启示，谱写一首从人民的心灵中喷涌出来，给人民的心灵带来振奋的歌曲。"德利尔回到独居的寝室以后，趁着浓烈的酒意，从一个公民的内心冲动中和一个音乐家的琴键上，捕捉艺术的

灵感。一句歌词、一句乐曲地琢磨……《马赛曲》就这样诞生了。

摘自周昌忠编译《创造心理学》，中国青年出版社1983年版第204—209。

全国思维科学专题讨论会关于灵感的讨论

1984年在太原召开的首次全国思维科学专题讨论会，围绕思维形式划分、灵感思维、形象思维以及思维科学的研究方法等，进行了专题讨论。

关于思维形式划分问题

大部分人认为，划分为逻辑思维、形象思维、灵感思维和社会思维四种思维形式是符合实际的。部分同志认为，社会思维是集团思维，就其规模和形式而论，很难与其它三种思维形式平列。有的同志认为，灵感不是一种单独的思维形式，它只是思维过程的一个环节，或者叫潜意识和显意识的结合点，因为灵感思维很快便过渡到形象或逻辑思维中去。有的同志认为，四种思维形式，无论就个体发育史还是系统发育史来看，都是有先有后的，是思维发展过程的表现，因此，提出了研究原思维形式的问题。有的人更进一步提出，形象思维才是人类最基本的思维形式。随着人类思维的发展，逻辑思维掩盖了形象思维的地位和作用，结果阻碍了人类自身的发展，教育方面存在的问题便证明了这一论点的正确性。但也有的同志提出完全相反的意见，指出，根本不存在互相割裂的四种思维形式，它们是互相联系、互相制约的人类思维。

关于灵感思维问题的争论

除了前边提到有无灵感思维问题外，又提出：灵感是纯主观的大脑功能还是与客观联系的？一部分同志认为，灵感是纯主观的思维活动，它是“存在于大脑中的概念系统、意象系统、经验系统的隐影的总和，经过飞象（即灵感）联影的思维过程”。另一部分同志认为，灵感与社会实践相联系。他们提出了许多模型来描述灵感思维的结构。其中一种结构模式指出，灵感思维是由“实践、机遇、联想、直觉等几个环节构成的，是显意识与潜意识互相转化的过程”。另一种结构模式指出，灵感是由“社会实践、知识积累、探求精神、触发信息和类推能力构成的”。在灵感思维发生的条件问题上，大多数人认为，灵感的发生要求大脑显意识高度集中和纯化，整个大脑处于和缓的有序状态。大家用了大量的经验事实来证明它的条件性，如酒后生灵感，李白斗酒诗百篇；梦中生灵感，化学结构的发现等；还有气功入静生灵感等。

关于形象思维的争论

大多数人认为《相似论》的观点大体上是可取的，它可能是揭示形象思维规律的一个重要侧面，应深入地加以研究。但也有的同志提出，不能把《相似论》观点提高到哲学高度而加以应用，那样将可能发生片面性，造成人们对矛盾特殊性的忽视。

专题讨论会还对思维科学研究方法问题进行了初步探讨。认为人的思维是一个开放系统，它既与自然历史、自然环境相联系，又与社会历史、社会环境相联系，特别是在现代科学技

术高度发达的条件下，离开或忽略任何方面都会造成失误或困难。因此，大家主张把思维科学当作一个大部门来抓，要组织更为广泛的学科、专业和部门，吸收众多的各界人士参加到这个队伍中来，形成一个具有社会主义独特特征的思维科学研究大集体，揭示出大脑的奥秘。有的同志提出建立一门思维科学学，得到大家的支持。

（壮　苗）

灵感——人类智慧之光

没有灵感就不能创造。

要创造，要突破，离不开灵感思维。

灵感，这思维莽原上的智慧之光！不仅作家、诗人、艺术家有灵感，科学家和一切从事创造性劳动的人也有灵感。有人说它的来临恰似人的初恋；人在那个时候预感到神奇的邂逅，难以言说的迷人的眸子，娇笑和半吞半吐的隐情，心灵强烈地跳动着。

灵感来时，茅塞顿开，奇思妙想、万弩齐发，内心世界象一种魅人的乐器般微妙、精确，甚至对生活中最隐秘、最细微的声音都能产生共鸣。

灵感，给冥思苦想以顿悟，给予隐秘的痛苦以甜蜜，给创造性思维以爆破力和源泉。

现代社会的物质文明和精神财富，迄今人们享受到的科技成果，有的是直接产生于灵感智慧之光的硕果。

可是，灵感是什么？前辈哲学家、科学家、文学家，已做出了许多朦胧的解答，他们惊异于人们自身的创造力，但并不了解人的自身，而只把这种神奇的力量，归之为“神的恩赐”和“天启”。人，研究科学，研究社会，往往忽视了对人的自身的研究！因为，思维的物质是大脑，灵感智慧之光，人的创造才能，不是来自冥冥之中的某种“外力”，而就在人们自己身上。

那末，灵感是怎样产生的？它的源泉是什么？灵感发生的

心理机制如何？人们如何达到能控制灵感？可以说这些问题，它还是一个没有完全解开的谜。

这本《灵感之谜》，就是奉献于那些希望了解灵感，并有志于揭开这个谜底的朋友们的，以期推进对灵感的深入研究。

这，可能也是一种灵感吧。笔者起念编这一本书，曾因受某种好奇心的驱使。当时，因研究文学，想从一个“人”的角度了解作家：他们的头脑为什么能装下如此多的东西？那些激动人心的场面、出人意外的构思和情节；那些催人泪下、令人难以忘怀的优美动人的形象，是怎样从他们的头脑中诞生的？在进入艺术创造的时候，作家的头脑怎样工作？他们有什么样的、非同一般人的心灵奥秘呢？通过采访作家，和他们谈心，也通过阅读作家们留下的手记、书信、日记、创作体会和亲友的回忆录，我了解到在艺术的创造性思维中，灵感的存在可以确信无疑。这里摘抄的中外古今作家、自然科学家论灵感的大量语录，以及选入本书中的专家、学者们研究灵感的论文二十余篇，就是明证。

读完即将付印的文稿，我本人感到欣慰的是，作为人类思维领域中，极富于创造活力的灵感，历经沧桑，终于取得了它的合法存在，而为现代科学所公认了。这里搜集到的资料和论文，仅就笔者平时阅历所及，不免挂一漏万。从这些已有成果看，灵感研究近年来开始向纵深发展，已有所突破。但是，如果从人们迫切希望控制灵感的愿望比较起来，还是很不相称的。

灵感是一个长期争论不休的古老的问题。如果从古希腊哲学家德谟克利特提出“灵感说”开始算起，灵感被人类发现和运用，已有两千多年的历史了，它被柏拉图的神秘主义的“迷狂说”统治了一千五百多年。

十八世纪启蒙主义以后的浪漫主义时代，灵感源泉的概念，才从超自然的神力转向“自我”。这种重“自我”的理论，虽然使灵感解脱了“神”的束缚，但又和人的遗传以及“天才”的概念混为一谈，被无意识心理学理论完全取代。灵感研究这时才开始进入了心理学研究时期。应该说运用心理学的成果去研究灵感，使“灵感学”前进了一大步，书中收入的英国《美学杂志》主编奥斯本，于1979年发表的《论灵感》研究论文，大约可以窥见西方研究灵感水平的一斑。奥斯本宣称自己是“从无意识的理论中，提出一种修改了看法的灵感理论”，但他仅用思辨的方法，单单从无意识的前提中，去寻找灵感的心理学答案，他还只是在灵感迷宫之外徘徊，未能升堂入室。

灵感研究在中国，也经历了一个漫长的、曲折的历程。据有关资料可知，我国古人发现灵感现象和运用灵感创作，可能比西方哲学家要早许多年。比如，作为中国民族象征的“龙”的形象，没有灵感的启示，是无论如何也创造不出这种“四不象”的吉祥之物的。我国古代的“巫”、“尹”，用神秘诡异的巫术，预卜未来，以写实图象的形态，创造出恐怖、怪异、以象征威力和“祯祥”的原始艺术，这些都是与“巫”、“尹”灵感思维能力较强有关。传说春秋战国时代的鲁班，因茅草锯齿扎手的启示，而发明了锯，这不也是灵感的顿悟吗？只是我国古代没有灵感这样一个词语把灵感的概念表示出来罢了。

先秦诸子时，孟子首先提出了“养浩然之气”说，“养气”，用今人的观点看，就是灵感的酝酿和蓄积的过程。孟子认为，气是充塞于人体和天地之间的，只可意会不可言传，人只能通过涵养才能取得它。庄子的许多文章，在宣传他的“无为”、“无欲”与“无知”的避弃现世的哲学思想时，对中国

古代的灵感论，提出了许多有建树的新思想。比如《达生》篇中“梓庆削木为鐻”，“痀偻者承蜩”以及“庖丁解牛”的故事，通过生动描绘技巧熟练的情况，提出“静心”、“养性”、“凝神”忘我，达到“以神遇而不以目视”的境界，这些都是对灵感的精神状态，所作的生动的形象描绘。他有一篇记叙“宋元君将画图”的故事，说有一位画家奉宋元君之命作画，他的举动与众不同，别人都是“受揖而立，舐笔和墨”，而他却是慢吞吞地走来，行礼之后，又回到自己房间里去，脱掉衣服，光着身子静坐凝思，酝酿情绪，等候灵感到来。宋代画家郭熙在他的《山川训》中说：“庄子说画史‘解衣般礴’，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生，则人之笑啼情状，物之尖斜偃侧，自然布列于心中，不觉见之于笔下。”这里说的“油然心生”，无宁说就是创作时的灵感。陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》可以看作是先秦两汉集灵感研究之大成。

“五四”以后，灵感的概念从西方输入中国，当时只从英文“inspiration”直译为“烟士披里纯”。对于西方的灵感论，中国人接受它也存在着两种偏见。一种是认为它有，但将其神秘化、绝对化；一种是否认它的存在，认为是纯属无稽之谈。两种截然相反的意见，在鲁迅与郭沫若那里得到了较为客观的、辩证的认识。鲁迅虽然不同意把灵感的作用估价过高，甚至否认“创作感兴”之类对艺术创造的关系，但他也认为创作时要“静观默察，烂熟于心，凝神结想，一挥而就。”郭沫若更倾向于灵感一些，他不仅承认有灵感存在，而且以创作的体验现身说法，书中选载的郭沫若论创作灵感的体验和言论摘要，是“五四”以来，郭老对中国灵感论研究所作出的杰出的

贡献。

文化大革命以前，中国作家、文艺理论家，除了朱光潜先生在三十年代将弗洛伊德的“潜意识”引进灵感研究外，其余许多同志，都是在承认生活是文学艺术唯一源泉、政治标准第一的前提下，非常审慎地来谈灵感的。灵感研究在这段时间，几乎没有什么进展。其时，黄药眠先生写于1957年的《论食利者的美学》一文以及樊挺岳先生1963年发表于《厦门大学学报》的《试论艺术灵感》的长篇论文，要算这一时期国内研究灵感的最新成果了。

历史经历了一个荒谬时代，灵感研究在中国伴随思想解放运动的春风，而有了许多新的开拓。书中收入的22篇论文，除了《试论艺术灵感》一文，写于“文革”之前外，其余都是近几年研究的新成果。其中，特别值得一提的是钱学森教授《关于形象思维问题的一封信》，这篇学术通讯提出的问题，给灵感研究找到了一种新的科学方法，开拓了一条前所未有的新路。

钱学森同志首倡思维科学研究之风，认为人的基本思维形式有三种：即抽象思维、形象思维、灵感思维。而形象思维、抽象思维不能创造、不能突破；要创造、要突破得有灵感。把灵感提到创造性思维的核心加以重视，这是一种具有科学的实践意义的新见解。同时，在研究方法上，钱老主张开展多途径的综合研究。一是继续使用古老的心理学方法，从实践入手，不断总结新经验，使老方法注入新内容。比如，心理学研究提出“多个自我”，这对于灵感的研究就很有意义。另一条是运用自然科学的方法，即用实验的、系统的分析的方法。运用认识科学和自然科学的最新成果，从脑科学、人体科学、心理

学、语言学、逻辑学、人工智能等多学科、多途径进行综合研究。最终达到人能够控制灵感，创造出具有灵感思维的智能机，使人的创造力在更高的水平线上，达到充分的发挥。

除此而外，深入发掘我国灵感理论的遗产，进行中、西方灵感论的比较研究。我认为，这对于掌握灵感活动的规律，丰富和发展灵感学的基础理论，也是大有可为的。由于，我国古代的灵感论，缺乏统一的名词术语，许多精辟的见解，淹没在浩如渊海的典籍中，需要作认真的清理和总结。书中摘录的古代文学家、画家、书法家论灵感的文字，挂一漏万，不足为据。希望有更多的专家、学者，以振兴中华民族的精神，来从事这一工作。

灵感不只存在于感情丰富的文艺家，科学的发明创造，有许多也是得力于灵感的。比如，书中选录的贝弗里奇的观点和资料，可以参考。不过许多科学家把灵感与直觉合而为一，这恐怕是不堪之论。因为灵感是潜意识中，突然爆发的显意识，没有目的，不请自来。而直觉是不经过思辨，就能一眼看穿某事物特征的显意识。在直觉中，逻辑的、分析的理性因素，超越了认识的阶段性，而潜沉于直觉内蕴的深处起作用。可以看出，人们对科学灵感的研究，远不如对艺术灵感研究那样深入，这恐怕也是今后对灵感的研究。需要做更多开拓的一个领域。

研究方法更新的前提，是思维方法的更新。对于灵感的深入研究，摆脱以往那种纯思辨的描述的方法，是灵感研究面临如何突破的新课题。书中部分论文，资料重复，观点不新，创见甚少，这是由于我们的思维方法因袭传统所致，缺乏学术研究的怀疑性与求异性思维，不敢突破前人的结论，也不敢突破

自我认识的框子。多向性思维、跨越性思维，是灵感思维的方法，也是我们研究灵感所必须遵循的一种方法。

科学要飞跃，艺术要发展，掌握灵感规律，开发脑力资源，已成为新技术革命十分紧迫的问题了。我们的视野不应该只落在现在和过去，我们需要用灵感去预见未来，用灵感的创造去突破陈规。一旦我们掌握了灵感规律，我们的成就将会有多么辉煌?!这个问题可以留给富有灵感思维的大脑去畅想!

让灵感的智慧之光，为探索者照亮前进的路!

彭　放

1985年6月于哈尔滨安和居

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]
书名= 灵感之谜
作者= 钱学森等著　　彭放编
页数= 4 8 3
S S 号= 1 1 1 9 7 3 0 5
出版日期= 1 9 8 6 年0 6 月第1 版

目录

目　　录